RICCARDO WAGNER

MUSICA DELL'AVVENIRE

Di questo volumetto furono stampati N° 10 esemplari in carta distinta e numerati.

Esemplare N° 3

Biblioteca Artistica. — Vol. I.

RICCARDO WAGNER

Musica dell'Avvenire

AD UN AMICO FRANCESE
(FR. VILLOT)

quale prefazione ad una versione in prosa
de' miei poemi d'opera

TRADUZIONE DAL TEDESCO

DI

L. TORCHI
Professore di Storia della Musica nel Liceo musicale di Bologna.

FIRENZE - TORINO - ROMA
FRATELLI BOCCA
LIBRAI DI S. M. IL RE D'ITALIA
1893

PREFAZIONE DEGLI EDITORI

L' ammirazione incondizionata per il genio di Riccardo Wagner ci aveva già da tempo fatto vagheggiare l'idea di una traduzione italiana delle sue opere teoriche: tale traduzione, a nostro avviso, avrebbe dovuto servire di commento scientifico ed artistico ad un tempo dell'opera drammatico-musicale, ormai conosciuta ed apprezzata in tutta Italia ed avrebbe pure giovato a dilucidare le teorie ed a sviscerare completamente le intenzioni del poeta e musicista, che una rappresentazione scenica quasi sempre imperfetta ed alcuni pregiudizi non peranco del tutto scomparsi, avevano impedito alla maggior parte del pubblico di afferrare nella loro purezza.

Ma una semplice traduzione, mentre non avrebbe soddisfatto il nostro desiderio, non avrebbe potuto nello stesso tempo raggiungere pienamente lo scopo che ci eravamo prefissi; chè, alcuni degli scritti di Riccardo Wagner avrebbero mancato (per l'astrazione dell'idea e l'espressione letteraria oscura e coinvolta propria dei popoli tedeschi del Nord), per gran parte dei lettori, di quella chiarezza necessaria alla rapida percezione delle idee: pareva a noi, che oltre la traduzione letterale fosse indispensabile una interpretazione con note a commento e raffronti coll'opera dram-

matico-musicale, tale da sviscerare completamente il pensiero dell'autore.

L'egregio sig. Luigi Torchi, professore di storia della musica nel Liceo musicale di Bologna, ed autore di uno studio importantissimo sull'opera di R. Wagner, avendo accettato di assumersi il gravoso e difficile incarico, ci permette oggi finalmente di realizzare questo nostro antico desiderio.

L'operetta che ora presentiamo al pubblico ci parve la più adatta ad iniziare la serie di queste traduzioni, poichè in essa R. Wagner riassume succintamente ed in forma piana e facile la sua teoria fondamentale cercando di sbarazzare la mente dei lettori dalle molte idee strane e contradditorie che si erano diffuse circa il suo sistema.

L'egregio L. Torchi inoltre si è già posto al lavoro per la traduzione dell' " Opera e dramma ", *in cui la teoria di Wagner è svolta nella sua pienezza e nei più minuti particolari. Tale opera sarà pubblicata fra pochi mesi e speriamo troverà, insieme alla presente, il gradimento degli studiosi e dei veri amici dell'arte.*

Fratelli BOCCA.

Onorevole Amico,

Ella ha desiderato che io Le indicassi chiaramente quelle idee che, or sono già parecchi anni, resi pubbliche in Germania e che fecero rumore e suscitarono scandalo sufficiente, così da prepararmi anche in Francia un'accoglienza viva e curiosa (1). Ella ritenne che questi schiarimenti fossero nel tempo stesso importanti per il mio proprio interesse, poichè gentilmente credette di potere ammettere che, con una esposizione giudiziosa dei miei pensieri, molti errori e pregiudizî si dissiperebbero, e così qualche critico, preoccupato, sarebbe messo in condizione più agevole per potere giudicare, nella imminente rappresentazione di uno dei miei lavori musicali-drammatici, la sola opera d'arte e non già ad un tempo anche una teoria che appare arrischiata.

Ora io confesso che mi sarebbe riuscito estremamente difficile di aderire al Suo benevolo invito,

se col desiderio espressomi di presentare nell'istesso tempo al pubblico una traduzione de' miei poemi, d'opera, Ella non mi avesse indicata la via nella quale io credo di potere unicamente corrispondere alla Sua richiesta. Mi sarebbe, cioè, parso impossibile di essere obbligato a percorrere un' altra volta un labirinto di speculazioni teoriche nella forma puramente astratta (2); e nella grande avversione che ancora mi trattiene sino dal solo rileggere i miei scritti teorici, posso riconoscere che allora quando composi quei lavori io mi trovava in uno stato affatto anormale, quale probabilmente può sopravvenire una volta nella vita di un artista, ma non si può forse ripetere. Mi permetta primieramente di descriverle questo stato ne' suoi caratteristici tratti principali, così come io sono in grado di riconoscerlo presentemente. Se Ella mi concede perciò alcun po' di spazio, io posso sperare, prendendo le mosse dalla descrizione di una disposizione d'animo subbiettiva, di mostrarle il contenuto concreto di teorie artistiche, che ora mi sarebbe per l'appunto impossibile di ripetere in forma puramente astratta e ciò poi non sarebbe di minore ostacolo allo scopo di quanto sono per dirle.

Se con un rapido colpo d'occhio noi possiamo considerare tutta quanta la natura come un processo di evoluzione dalla incoscienza alla coscienza, e se questo processo si presenta, in ispecie nell'individuo umano, nella maniera più sorprendente, l'osservazione del medesimo nella vita dell'artista è senza dubbio delle più interessanti già solo per questo, che, appunto in lui e nelle sue creazioni, il

mondo stesso si rivela e perviene alla coscienza. Ma anche nell'artista lo stimolo di creare è per sua natura affatto inconscio, istintivo e sino là, dove egli ha bisogno di riflettere per dar forma di opera d'arte obbiettiva alla immagine della sua intuizione, giovandosi della tecnica che gli è famigliare, non è propriamente la riflessione che lo indurrà alla scelta definitiva de' suoi mezzi di espressione, ma sempre più è un impulso istintivo, il quale costituisce appunto il carattere del suo ingegno particolare. Egli sarà costretto a riflettere di continuo solo quando nell' adoperare i mezzi di espressione che gli sono necessarii, urta in qualche grande ostacolo, cioè quando i mezzi per rappresentare il suo intento artistico gli siano incessantemente resi difficili o affatto negati. In quest' ultimo caso si troverà più d'ogni altro quell'artista, che per rappresentare il suo intento abbisogna non soltanto di organi inanimati, ma delle forze artistiche viventi riunite. Di un insieme sì fatto ha d'uopo il poeta drammatico per rendere il più intelligibilmente espressiva l'opera sua; egli è per ciò diretto al teatro, il quale, come l'insieme dell'arte rappresentativa, costituisce colle leggi sue proprie un determinato ramo dell'arte. A questo teatro il poeta drammatico si accosta primieramente come ad un elemento artistico già finito; egli ha da fondersi con esso, con la sua essenza particolare per vedere effettuate le proprie concezioni artistiche. Se le tendenze del poeta sono perfettamente analoghe a quelle del teatro, non può in questo caso trattarsi del conflitto di cui feci menzione, e altro non

dovrà essere considerato, per determinare il valore dell'opera d'arte prodotta, fuorchè il carattere di quella analogia. Al contrario, se quelle tendenze sono radicalmente divergenti, si comprenderà allora facilmente la pena dell'artista, che per esprimere le sue concezioni, si vede costretto a servirsi di un organo dell'arte, il quale, dalla origine, serve ad altri scopi.

Stimolato dalla necessità, io riconobbi di trovarmi in sì fatta condizione e ciò mi costrinse, in un periodo determinato della mia vita, ad arrestarmi nella carriera di produzione artistica più o meno priva di coscienza, per rendermi conto, con riflessione continua, di questa condizione problematica rintracciandone le ragioni. Io posso affermare che questo problema non si è imposto mai ad un artista così energicamente come per l'appunto a me, perchè gli elementi che qui erano messi in giuoco per certo non si toccarono mai in modo così vario e caratteristico come in questo caso in cui dovevano riunirsi da una parte la poesia e la musica e dall'altra la scena lirica moderna, l'istituto artistico più discutibile ed equivoco del nostro tempo, il teatro dell'opera.

Prima d'ogni altra cosa, mi permetta di farle notare una differenza, secondo me assai rilevante, che ha luogo fra l'attitudine degli autori di opere in Francia ed in Italia, di fronte al teatro lirico, e quella dei medesimi autori in Germania; questa differenza è così significativa, che dalla sua stessa proprietà caratteristica Ella comprenderà facilmente come il problema che io intendo, per l'appunto non

poteva presentarsi con tanta chiarezza che ad un autore tedesco.

In Italia, dove l'opera da prima si costituì, il musicista non ebbe mai altra missione fuorchè quella di scrivere per singoli determinati cantanti, presso i quali l'ingegno drammatico stava del tutto in seconda linea, delle arie, che dovevano procurare a questi virtuosi l'occasione di far valere la loro abilità del tutto speciale nell'arte del canto. La poesia e la scena ad una sì fatta mostra dell'arte del virtuoso fornivano soltanto il pretesto per il tempo e lo spazio; colla cantante alternavasi la ballerina, la quale danzava precisamente ciò che quella cantava, ed il compositore non aveva altro officio che di somministrare delle variazioni di un tipo di arie determinato. Qui regnava per conseguenza un perfetto accordo e, a dir vero, sino nel più piccolo dettaglio, perchè il compositore scriveva espressamente per cantanti affatto determinati e la individualità di costoro indicava il carattere delle variazioni di arie che egli doveva provvedere. L'opera italiana diventò così un genere artistico a sè, il quale, siccome non aveva nulla che fare col vero dramma, così rimase propriamente estraneo anche alla musica; giacchè dallo sviluppo dell'opera in Italia, data, per il conoscitore d'arte, al tempo istesso la decadenza della musica italiana, un'asserzione che sarà evidente per colui che si è procurata un'idea esatta della sublimità, della ricchezza e della profondità infinitamente espressiva della musica da chiesa in Italia, nei secoli precedenti, e al quale, per esempio, dopo avere

udito lo " *Stabat Mater* „ di Palestrina, riescirà impossibile di sostenere l'opinione che l'opera italiana sia una figlia legittima di questa madre meravigliosa. — Accennato questo soltanto di passaggio, ci lasci Ella ritenere, per il nostro prossimo scopo, che in Italia, fino ai nostri giorni, regna perfetta armonia fra le tendenze del teatro dell'opera e quelle del compositore.

Anche in Francia questi rapporti non si sono cambiati; soltanto qui si accrebbe il cómpito così per il cantante come per il compositore, poichè il poeta drammatico intervenne quale collaboratore con importanza incomparabilmente più grande che in Italia. Conforme al carattere della nazione e ad uno sviluppo anteriore ed immediato della poesia drammatica e dell'arte rappresentativa, le esigenze di quest'arte s'imponevano decisamente anche per l'opera. Nell'istituto della *Grande Opera* si formò uno stile fisso che tolto nei suoi tratti fondamentali dalle regole del *Théâtre français,* soddisfaceva tutte le convenzioni e le esigenze di una rappresentazione drammatica. Senza volere caratterizzare questo stile più da vicino, riteniamo soltanto questo, e cioè che vi aveva un teatro modello determinato in cui questo stile si era perfezionato, in ugual modo dirigendo tanto l'attore quanto l'autore; che l'autore trovava l'intelaiatura esattamente limitata che egli doveva riempire con l'azione e la musica ponendosi davanti ai suoi proprî occhi attori e cantanti determinati, istruiti ed esercitati con sicurezza e coi quali egli trovavasi perfettamente d'accordo per effettuare il suo intento.

In Germania l'opera giunse come un prodotto esotico, interamente sviluppato e radicalmente straniero al carattere della nazione. Principi tedeschi chiamarono da prima alle loro corti compagnie d'opera italiana coi loro compositori; i compositori tedeschi dovevano andare in Italia per impararvi a comporre le opere. Più tardi i teatri cominciarono a rappresentare al pubblico specialmente opere francesi tradotte in tedesco. Gli esperimenti di opere tedesche in null'altro consistevano fuorchè nella imitazione delle opere straniere e per l'appunto solo in lingua tedesca. Un teatro modello centrale per ciò non si formò mai. Ogni cosa sussisteva accanto all'altra nella più completa anarchia, stile italiano e francese ed imitazione tedesca di ambedue; a ciò si aggiungano i tentativi che si andavano facendo per procurarsi dall'originario Singspiel (3) tedesco e mai sviluppato, un genere popolare indipendente, tentativi soffocati, nella maggior parte, dal prodotto più formalmente finito che veniva dal paese straniero.

Un danno evidente e sensibilissimo, che derivò da una sì fatta confusione di influenze, fu la mancanza assoluta di stile nella rappresentazione dell'opera. Nelle città la cui scarsa popolazione offriva un piccolo pubblico raramente diverso, per mantenere la varietà nel repertorio, furono rappresentate nella più rapida miscela, opere italiane, francesi, opere tedesche imitate da ambedue o derivate dal più basso *Singspiel;* esse erano di contenuto tragico e comico ed eseguite sempre dagli stessi cantanti. Ciò che per i più eccellenti virtuosi di

canto era calcolato con speciale considerazione della loro capacità individuale, veniva strapazzato da cantanti senza scuola, senza agilità di gola, in una lingua che nel carattere suo è diametralmente opposta all'italiana e con deformazione il più delle volte ridicola. Accanto a queste goffaggini vi avevano opere francesi combinate sopra la declamazione patetica di frasi rettoriche esattamente contrassegnate, eseguite in traduzioni fabbricate in fretta da manovali letterarii per un prezzo vilissimo, il più spesso senza nessuna attenzione alla coerenza della declamazione cólla musica, e con tali difetti di prosodia da far rizzare i capelli; una circostanza questa, che bastava per impedire che uno stile sano qualsiasi di recitazione si fosse formato e rendeva i cantanti ed il pubblico indifferenti per il testo. Di qui, in conseguenza, ogni specie di imperfezioni; in nessun luogo un teatro modello d' opera che avesse autorità e fosse diretto con intelligenza e con tendenze ragionevoli; una educazione delle voci difettosa o del tutto mancante, fosse pur soltanto per le voci disponibili, e dappertutto anarchia artistica.

Ella sente che per il musicista vero, serio, questo teatro d'opera non esisteva affatto. Se l'attitudine o l'educazione lo determinava a volgersi verso il teatro, egli doveva preferire di scrivere in Italia per l'opera italiana, in Francia per la francese, e mentre Mozart e Gluck componevano opere italiane e francesi, in Germania la musica propriamente nazionale si stabiliva sopra basi affatto diverse da quelle dell'opera. Allontanatasi in tutto dal-

l'opera, movendo dal ramo musicale dal quale gli Italiani all' origine dell' opera si distaccarono, la musica propriamente detta si svolse in Germania da Bach a Beethoven e raggiunse il più alto grado della sua ricchezza meravigliosa, la quale ha condotto la musica tedesca all'importanza riconosciutale universalmente.

Così, per il musicista tedesco che dal campo suo proprio della musica istrumentale e corale aveva l'occhio rivolto alla musica drammatica, non trovavasi nel genere dell'opera alcuna forma finita ed imponente, la quale con la sua relativa perfezione gli avesse potuto servire di esempio, in quel modo che egli la trovava, d'altra parte, nelle specie musicali che gli erano proprie. Mentre nell'Oratorio e nella Sinfonia specialmente, gli si presentava una forma nobile e perfetta, l'opera gli offriva un miscuglio sconnesso di piccole forme, alle quali aderiva una convenzione incomprensibile che pregiudicava qualunque libertà dello sviluppo. Per comprendere bene ciò che io intendo, confronti Ella le forme largamente e riccamente sviluppate di una sinfonia di Beethoven coi brani musicali della sua opera *Fidelio;* Ella noterà subito che qui il maestro sentivasi ristretto ed impedito e non poteva quasi mai riescire a spiegare tutta la sua potenza, motivo per cui, come per abbandonarsi alla pienezza della sua ispirazione, egli si gittò con gravità pressochè disperata sulla ouverture, sviluppandovi un'opera musicale di ampiezza ed importanza sino allora sconosciute. Disgustato, egli si ritirò da questo unico tentativo di un'opera,

senza rinunciare tuttavia al desiderio di poter trovare una poesia che gli permettesse di spiegare tutta la sua potenza musicale. L'ideale si offriva all'anima sua.

In verità, nel musicista tedesco, per questo genere artistico, l'opera, che gli sembrava problematico, che sempre lo eccitava e pur sempre di nuovo lo respingeva e che, nella realtà della forma che gli era presentata, parevagli del tutto insufficiente, doveva sorgere necessariamente una direzione ideale; e qui sta il significato caratteristico degli sforzi artistici della Germania non solo in questo, ma in quasi ogni campo dell'arte. Mi permetta di caratterizzare più da vicino questo concetto.

Incontestabilmente le nazioni romane dell'Europa hanno da molto tempo raggiunta una grande superiorità sulle nazioni germaniche: intendo dire quanto alla perfezione della forma. Mentre l'Italia, la Spagna e la Francia si procurarono per l'arte e per la vita una forma aggradevole e corrispondente al loro carattere, forma che rapidamente ed in ogni manifestazione della vita fu adoperata da tutti con validità e forza di legge, la Germania rimase, a questo riguardo, in uno stato di innegabile anarchia, la quale, per ciò appunto che si cercò di servirsi di quella forma perfezionata degli stranieri, anzichè dissimulata a mala pena, non poteva essere che accresciuta. La evidente inferiorità in cui cadde la nazione tedesca per tutto ciò che si riferisce alla forma (e quanto si estende questo concetto!) ritardò, per conseguenza naturale, anche

lo sviluppo dell'arte e della letteratura tedesca, in modo che solo nella seconda metà del secolo passato si produsse in Germania un movimento simile a quello, che presso le nazioni romane si era verificato sino dal principio della Rinascenza. Questo movimento in Germania non poteva da prima ricevere altro carattere che quello di una reazione contro la straniera forma romana sfigurata e che sfigurava, ma siccome questa reazione non poteva aver luogo in favore di una forma tedesca per avventura soffocata, chè in verità essa non esisteva affatto, così quel movimento si spinse alla ricerca di una forma ideale puramente umana e non appartenente in modo esclusivo ad una nazionalità. L'attività del tutto caratteristica, nuova e senza uguale nella storia dell' arte, dei due più grandi poeti tedeschi, Goethe e Schiller, si distingue per ciò, che per la prima volta questo problema di una forma artistica ideale, puramente umana, nella sua più estesa significazione, divenne l'oggetto di studii, e la ricerca di questa forma è stata poco meno che il contenuto principale più considerabile delle loro creazioni. Ribelli al giogo della forma, la quale per le nazioni romane aveva ancora il valore di legge, essi pervennero a considerare la forma obbiettivamente, a rendersi conto dei suoi pregi e dei suoi inconvenienti, a ritornare, movendo da essa quale ora si trova, sino all'origine di tutte le forme dell' arte in Europa, a quella dei Greci, a schiudersi colla libertà necessaria la piena intelligenza della forma antica e ad elevarsi da questa sino ad una forma artistica ideale, la

quale, come forma puramente umana, liberata dalle pastoie degli stretti costumi nazionali, doveva sviluppare questi costumi così da farli diventare puramente umani e sottomessi alle leggi eterne.

Lo svantaggio in cui si trovava fin qui la nazione tedesca rimpetto alle nazioni romane, diverrebbe per conseguenza una superiorità. Mentre, per esempio, il Francese, interamente soddisfatto di una forma del tutto perfezionata, costituita congruentemente in tutte le sue parti, e sommesso di proprio volere alle sue leggi accettate come immutabili, si sente costretto ad una riproduzione continua di questa forma e con ciò (in un senso superiore) ad una certa stagnazione della sua produttività interna, il Tedesco, pur ammettendo pienamente i vantaggi di una tale situazione, ne riconosceva tuttavia altresì gli inconvenienti; a lui non isfuggiva ciò che in essa vi ha di impedimento e gli si offriva allo sguardo una forma ideale in cui, liberato dai vincoli del casuale e del falso, si manifesta ciò che in ogni forma non perisce mai. Il valore smisurato di questa forma d'arte doveva allora consistere in ciò, che essa, priva del carattere limitato di una stretta nazionalità, veniva intesa generalmente ed era accessibile ad ogni nazione. Se, per quanto concerne la letteratura, a questa qualità è di ostacolo la diversità delle lingue europee, nella musica, in questa lingua intelligibile ugualmente a tutti gli uomini, doveva risiedere la potenza grande e conciliatrice, la quale, risolvendo la lingua delle idee in quella dei sentimenti, comunicava a tutti gli uomini universalmente quanto di più impene-

trabile vi ha nella intuizione dell' artista, sopra tutto quando ciò avvenisse mediante la espressione plastica della rappresentazione teatrale elevata sino a quella chiarezza, che fino ad ora la pittura poteva pretendere esclusivamente per sè stessa come la efficacia sua privilegiata.

Ella vede, così di volo, disegnato il piano di quell'opera d'arte che, come l' ideale, si offriva sempre più chiara al mio pensiero e che io mi sentii incitato a spiegare maggiormente ne' suoi tratti teorici, in un tempo in cui io provava una avversione che di continuo aumentava per quel genere d'arte, che coll'ideale da me inteso ha la ributtante somiglianza che la scimmia ha coll'uomo, al punto che io mi sentiva tentato di fuggire lontano nella più completa solitudine.

Perchè Ella comprenda questo periodo critico della mia vita, mi permetta che, senza stancarla con dettagli biografici, io Le significhi prima di tutto la lotta singolare che deve sostenere, al nostro tempo, un musicista il quale, colla sinfonia di Beethoven nel cuore, è stimolato ad occuparsi dell'opera moderna in Germania nella condizione e con l'effetto che io Le descrissi.

Non ostante una seria educazione scientifica, sino dalla prima giovinezza io fui in continuo e stretto contatto col teatro (4). Questa prima giogienezza cadeva negli ultimi anni di vita di Carlo Maria Weber, il quale. nella stessa città in cui io dimorava, a Dresda, dirigeva periodicamente l'esecuzione delle sue opere. Le mie prime impressioni musicali le ricevetti da questo maestro, le

melodie del quale mi movevano a serietà entusiastica e la cui personalità esercitava su di me un vero fascino. La sua morte in un paese lontano riempì di orrore il mio cuore infantile. Di Beethoven sentii parlare la prima volta quando mi si raccontò della sua morte, che avvenne non molto tempo dopo quella di Weber; poscia imparai a conoscere anche la sua musica, attratto, per così dire, dalla notizia misteriosa della sua morte. Eccitato da impressioni così serie, si sviluppò in me sempre più forte l'inclinazione per la musica. Solo più tardi però, dopo che gli altri differenti miei studî mi avevano introdotto segnatamente nell'antichità classica e destata la voglia di comporre qualche saggio poetico, riuscii a studiare la musica più a fondo. Io aveva composto una tragedia e per essa voleva scrivere della musica. Si dice che Rossini chiedesse un giorno al suo maestro, se per comporre delle opere gli era necessario imparare il contrappunto. Siccome questi, in considerazione dell'opera moderna italiana, rispose di no, lo scolaro se ne astenne volentieri. Dopochè il mio maestro (5) mi ebbe insegnati i più difficili ed ingegnosi artifici del contrappunto, mi disse: " Probabilmente non vi troverete mai nella circostanza di scrivere una fuga, ma il saperla voi fare vi conferirà indipendenza tecnica e vi renderà facile tutto il resto „. Così esercitato io incominciai la carriera del direttore d'orchestra e mi diedi a mettere in musica dei libretti da me composti (6).

Questo piccolo cenno biografico Le basti. Dopo ciò che io Le ho detto sullo stato dell' opera in

Germania, Ella si spiegherà facilmente lo sviluppo ulteriore del mio ingegno. Il sentimento doloroso, affatto singolare, corrodente che mi assaliva nel dirigere le nostre opere ordinarie era spesso interrotto da una inesprimibile ed insolita felicità entusiastica, quando cioè, ad intervalli, io attingeva dalla rappresentazione di nobili lavori una conoscenza la più intrinseca dell'effetto assolutamente incomparabile di combinazioni musicali e drammatiche, nel momento appunto della rappresentazione, un effetto così sentito nell'intimo, di tale profondità e ad un tempo vivacità la più immediata, quale nessun'altra arte può produrre. Che queste impressioni, le quali mi gittavano, come il lampo, un rapido splendore su delle possibilità sconosciute, mi si potessero rinnovare di continuo, questo fu che mi tenne senza posa incatenato al teatro, per quanto, d'altra parte, il carattere delle nostre rappresentazioni di opere, fattosi ormai tipico, mi colmasse di nausea. Fra simili impressioni di natura particolarmente vivace, io mi ricordo di aver udito a Berlino un'opera di Spontini sotto la direzione del compositore stesso; io mi sentiva trasportato in un mondo superiore per un certo tempo in cui faceva studiare ad una piccola compagnia d'opera lo splendido *Giuseppe* di Méhul. Allorchè, sono circa vent'anni, io venni a Parigi e vi feci dimora per lungo tempo, le rappresentazioni della *Grande Opera*, per la perfezione della esecuzione musicale e della *mise en scène*, non potevano mancare di suscitare in me una grande impressione; io ne rimasi abbagliato e compreso

di fervore. Ma nel più alto grado erano state per me decisive, durante la prima mia giovinezza, le produzioni artistiche di una cantante drammatica il cui valore — per me — non è stato mai sorpassato, parlo della Schröder-Devrient. Anche Parigi, forse Ella stessa, conobbe ed apprezzò ai suoi tempi quella grande artista. L'ingegno affatto incomparabile di questa donna, l'armonia inimitabile ed il carattere individuale della sua espressione nell'interpretare le parti, tutte queste cose della cui realtà i miei occhi e le mie orecchie conservavano la cara e indelebile impressione, avevano esercitato su di me un incanto che divenne decisivo per la mia direzione artistica. La possibilità di tali effetti io l'aveva vista, e collo sguardo rivolto ad essa si erano formate in me delle esigenze legittime non solo in quanto alla rappresentazione musicale e drammatica, ma anche per ciò che riguarda la concezione poetica di un'opera d'arte, alla quale io non poteva ormai più dare il nome di opera. Io era attristato di vedere questa artista costretta, per alimentare il suo ingegno, ad appropriarsi le produzioni più insignificanti nel campo dell'opera, e se io restava alla mia volta sorpreso del profondo sentimento e della bellezza meravigliosa che essa sapeva infondere nella rappresentazione del personaggio di Romeo, nella debole opera di Bellini, io mi diceva, nell' istesso tempo, quale incomparabile opera d'arte doveva essere quella, che in tutte le sue parti fosse interamente degna dell'ingegno di una tale artista e di una riunione di artisti come lei.

Quanto più elevata ed intensiva formavasi in me l'idea di ciò che doveva farsi nell'opera e quanto più io mi presentava veramente possibile l'attuazione di quella idea, dirigendo nel letto del dramma musicale il ricco torrente della musica tedesca, ingrossato per opera di Beethoven, tanto più il commercio abituale coll'opera propriamente detta mi urtava ed avviliva; essa era tanto lontana dall'ideale che io me ne era formato! Mi dispensi, o signore, dal descriverle il disagio, cresciuto fino a divenire insopportabile, che riempiva l'anima dell'artista, il quale scorgendo con chiarezza sempre maggiore le possibilità di effettuare un'opera d'arte incomparabilmente più perfetta, si vedeva a un tempo relegato nel circolo indistruttibile di una occupazione giornaliera, dedicata a un genere d'arte che, nelle sue ordinarie funzioni da mestierante, gli faceva vedere precisamente il contrario dell'ideale che lo possedeva affatto. Tutti i miei tentativi per operare una riforma nell'istituto dell'opera, i miei progetti di imprimere a questo istituto una direzione che lo guidasse alla effettuazione de' miei desiderî ideali, indicando l'ottimo, che assai di rado s'incontra, come regola di tutte le produzioni — tutti questi miei sforzi fallirono. Con la più grande certezza io dovetti in fine capire a che si avvisa coltivando il teatro moderno e specialmente l' opera, e questa scoperta fu che mi riempì di ripugnanza e disperazione al punto che, rinunziando ad ogni tentativo di riforma, mi ritirai del tutto dal teatro, non occupandomi più oltre di quella frivola e volgare istituzione.

L'occasione più urgente e più intima mi si era offerta onde spiegarmi la costituzione immutabile del teatro moderno dalla sua stessa posizione rimpetto alla società. Io non poteva negare a me stesso che era una vera follia il pretendere di volere riformare un istituto, che nella sua azione pubblica è destinato quasi esclusivamente a distrarre e a divertire una popolazione, la quale è così annoiata come avida di piacere, e che oltre a ciò mira al guadagno di danaro per coprire le spese degli spettacoli — una vera follia il volere dirigere questa istituzione a scopi precisamente opposti, strappare cioè un popolo ai suoi interessi materiali ordinarii per disporlo a meditare ed a comprendere quanto di più grande e di più profondo lo spirito umano può concepire. Io aveva tempo di riflettere intorno ai motivi di quella posizione del teatro rimpetto alla nostra vita pubblica e di ricercare, d'altra parte, le basi di quei principî sociali che avrebbero avuto per risultato necessario il teatro quale io lo intendo, precisamente come il teatro odierno è il risultato dello stato attuale della società moderna. Nelle singole ma rare produzioni di alcuni artisti geniali io aveva trovato un appoggio effettivo per sostenere il carattere del mio ideale musicale e drammatico. La storia, alla sua volta, mi offriva altresì un modello tipico anche per la relazione ideale che io aveva concepita del teatro colla vita pubblica. Io lo trovai nel teatro dell'antica Atene, là dove il teatro apriva il suo recinto soltanto in solennità sacre speciali, dove, insieme coi godimenti dell'arte, si celebrava una festa re-

ligiosa; i più distinti uomini dello Stato vi prendevano parte quali poeti e attori per comparire ugualmente come sacerdoti davanti alla popolazione riunita della città e delle campagne; e questa popolazione era compresa di tanta aspettativa per la sublimità dell'opera d'arte ad essa offerta, che un Eschilo ed un Sofocle potevano presentare al popolo le loro più profonde tragedie, sicuri di essere compresi.

Io mi domandai, desolato, le ragioni di questa incomparabile opera d'arte; esse mi si presentarono ben presto. Le cause sociali di questa rovina colpirono prima di tutto la mia attenzione, ed io credetti di trovarle nelle ragioni della caduta dello stato antico medesimo. Per conseguenza io cercai di giudicare le basi di quella organizzazione politica delle razze umane, la quale, correggendo i difetti dell'antico stato, poteva costituire un ordine di cose in cui i rapporti dell'arte colla vita pubblica, quali esistevano un giorno in Atene, potevano risorgere possibilmente anche più nobilitati e al certo più durevoli. I pensieri riferentisi a tale oggetto io li esposi in un piccolo scritto intitolato: *L'Arte e la Rivoluzione;* rinunciai alla mia prima idea di pubblicarli in una serie di articoli in un giornale politico francese, quando mi si assicurò che il momento (era nell'anno 1849) non si adattava per richiamare l'attenzione del pubblico parigino sopra un oggetto di questa natura. Presentemente, sono io stesso che ritengo sarebbe troppo lungo il farle noto il contenuto di quello scritto, e certamente Ella mi ringrazia che io Le ne ri-

sparmio anche solo il tentativo. È sufficiente che io Le abbia, con ciò che ho detto più sopra, accennato fino a quali meditazioni, in apparenza lontane, io mi abbandonava per procurare al mio ideale d'arte un terreno in mezzo ad una realtà pur essa soltanto ideale.

Con istabilità maggiore allora mi occupai di studiare il carattere della deplorata dissoluzione della grande opera d'arte greca. Io fui colpito prima di tutto dal fatto singolare, che vi si trovavano cioè separati ed isolati i singoli rami dell'arte, i quali da principio erano riuniti nel dramma completo. Mentre le arti, potentemente collegate, cooperavano tutte insieme ad un solo risultato, a quello di rendere intelligibili a tutto il popolo raccolto gli intenti più sublimi e profondi dell'umanità, le singole parti costituenti l'arte si erano poscia separate e l'arte era d'allora innanzi divenuta non più il maestro inspirato della vita pubblica, ma l'aggradevole passatempo dell'amatore; così che, mentre la moltitudine del popolo si raccoglieva per assistere a lotte di gladiatori e a combattimenti di fiere, come a pubblico divertimento, l'uomo più colto occupavasi, nella solitudine, di lettere e di pittura. Per me era di importanza capitale questo fatto: mi parve di dover riconoscere come le singole specie di arte coltivate separatamente, per quanto grandi genii avesssero sviluppata ed aumentata la loro potenza di espressione, tuttavia, senza cadere nella innaturalezza loro primitiva, nè in un deciso errore, non potevano giammai sostituire, in un modo qualsiasi, quell'opera d'arte

onnipotente, che era il risultato esclusivamente possibile della loro unione. Coll' autorità dei più eminenti critici d'arte, delle ricerche, per esempio, di un Lessing sopra i limiti della pittura e della poesia, io credetti di riescire a notare che ogni singola arte mira ad estendere la sua potenza, che ciò la guida finalmente al suo limite, e che essa non lo può oltrepassare, senza il pericolo di perdersi nell' incomprensibile e nel fantastico, anzi nell'assurdo. A questo punto mi parve di comprendere che ciascun'arte anela di dar la mano all'altra, la quale, da questo limite, unicamente esercita la sua potenza; e se in vista del mio ideale, doveva starmi a cuore di seguire queste tendenze in ogni arte particolare, così io credetti in fine di potere dimostrare nella maniera la più chiara e sorprendente (specialmente in presenza dell' importanza straordinaria della musica moderna) che questa tendenza esiste nelle relazioni della musica colla poesia. Io cercava in questa guisa di rappresentarmi quell'opera d'arte in cui tutte le arti avevano da riunirsi nella massima loro perfezione, e pervenni così ad osservare con la coscienza più sicura quell'ideale, che a grado a grado mi si era formato istintivamente e si era offerto con incertezza al desiderio dell'artista. Ora, siccome ricordando in principal modo la situazione che io riconobbi per certo viziosa del teatro moderno in rapporto colla vita pubblica, io non poteva credere alla possibilità di raggiungere al presente la completa effettuazione di questa opera d'arte ideale, così la definii l'*Opera d' arte dell'avvenire.* Con questo titolo io pubblicai uno

scritto più esteso in cui manifestava i pensieri qui espressi, e a questo titolo noi dobbiamo (sia detto di passaggio) la invenzione dello spettro di una *musica dell'avvenire*, che in modo così popolare fa il suo chiasso da per tutto, anche fra le notizie d'arte francesi. Ed ora Ella indovinerà facilmente per quale malinteso e con qual fine s'immaginò quella trovata (7).

Io Le risparmio ancora, onorevole amico, una esposizione dettagliata di questo scritto. Non gli attribuisco nessun altro valore fuorchè quello che vi possono trovare coloro, pei quali non sarà indifferente di sapere come ed in qual forma un artista che produce, si sforzava per ispiegarsi e sciogliere sopra tutto problemi che altrimenti sono soliti a interessare soltanto il critico di professione, ma che non si possono imporre a questo nella maniera particolare con la quale occupano l'artista. Altrettanto farò a proposito di un terzo scritto d'arte più completo, che io pubblicai subito dopo l'altro col titolo: *Opera e Dramma.* Ne traccerò solo rapidamente il contenuto, giacchè al proposito io posso credere soltanto questo, e cioè che quanto del mio pensiero principale esposi in quel libro, sino nel dettaglio più sottile, poteva allora avere interesse più per me medesimo, che non ne abbia oggi o in avvenire per altri (8). Erano meditazioni intime che io, stimolato dall'interesse straordinariamente vivo di cui era compreso per il mio oggetto, presentai, in parte con un carattere polemico. Tale oggetto era una ricerca profonda della relazione che la poesia ha colla musica, questa volta dal

punto di vista del tutto determinato dell' opera d'arte drammatica.

In questo libro io credetti di avere prima di tutto da confutare l'opinione di coloro, i quali si erano immaginati che l'ideale dell'opera, se non raggiunto, si trovasse tuttavia immediatamente preparato. Già in Italia, ma sopra tutto in Francia ed in Germania, questo problema ha occupato le menti più elevate della letteratura. La contesa dei Gluckisti e Picinnisti, a Parigi, altro non fu che una controversia, d' altronde impossibile a decidersi, su questa questione, cioè, se nell'opera si possa raggiungere l'ideale del dramma. Coloro che rispondendo affermativamente a questa tesi, credettero di sostenerla, furono, malgrado la loro vittoria apparente, tenuti in iscacco pericoloso dagli avversarii, dal momento che questi definirono il predominio della musica nell'opera così, che questa doveva attribuire i suoi successi soltanto alla musica e non alla poesia. Voltaire, che in teoria inclinava ad ammettere la prima opinione, si vide costretto, nel caso concreto, a ripetere la frase scoraggiante: " *Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante* ". In Germania dove, sollevato da Lessing, il problema medesimo era discusso fra Schiller e Goethe e, in verità, con propensione decisa di aspettarsi dall'opera uno sviluppo il più favorevole, quest'ultimo, Goethe, colla sua opinione teorica confermò involontariamente il detto di Voltaire; poichè egli stesso compose diversi testi d'opera, e per mantenersi al livello del genere, stimò bene, così nell'invenzione come nella esecuzione, di restare il più triviale

che gli fu possibile, talchè non senza rincrescimento noi vediamo queste composizioni ammesse fra il numero delle sue poesie.

Ora il fatto che questa opinione favorevole di continuo riammessa dai migliori ingegni non poteva però tradursi nella realtà, mi dimostrò, da un lato, la possibilità apparentemente vicina di raggiungere la perfezione nel dramma con la completa unione della poesia e della musica, ma, d'altra parte, mi rivelò ancora la imperfezione fondamentale dell'opera propriamente detta, imperfezione che, secondo la natura dell'oggetto, non poteva da principio giungere alla coscienza del musicista, ed anche al poeta letterario doveva necessariamente sfuggire. Il poeta, che per l'appunto non era egli stesso musicista, trovava nell'opera una solida armatura di forme musicali, un meccanismo che gli prescriveva, sino dal principio, leggi affatto determinate per la conformazione e l'esecuzione dei ponti fondamentali drammatici, di cui egli era incaricato. Il musicista soltanto poteva cambiare qualcosa in queste forme, ma non il poeta; ora qual fosse il loro valore, lo scoprì il poeta, questo artista ausiliario, il quale, tanto nell'invenzione del soggetto come nella composizione dei versi, si vide ridotto ad abbassare singolarmente il proprio ingegno, sino a raggiungere la trivialità manifesta che Voltaire per ciò ha flagellata. Non sarà da vero necessario mostrare l'indigenza e la trivialità, anzi la ridicolezza del *libretto d'opera;* anche in Francia i migliori saggi del genere consistevano più nel nascondere questo male che nel distrug-

gerlo. Così l'armatura dell'opera rimase per il poeta un oggetto intangibile, estraneo, col quale, appunto per ciò, egli si contenne come un estraneo e sommesso, e, salvo eccezioni rare ed infelici, poeti veramente grandi non hanno per ciò mai avuto che fare coll'opera.

Ora si domanda come doveva essere stato possibile al musicista di dare all' opera la sua significazione ideale, se il poeta, nel suo pratico contatto con essa, non poteva mantenere le esigenze che noi poniamo in ogni composizione drammatica ragionevole, al musicista, che preoccupato incessantemente a perfezionare appunto quelle forme puramente musicali, nell'opera non vedeva innanzi a sè null'altro che un campo per esercitare il proprio ingegno musicale. Quanto vi ha di contraddittorio, al riguardo, nelle aspettazioni che si avevano dal musicista, io credo di averlo dimostrato esattamente nella prima parte del mio libro più sopra menzionato, l'*Opera e Dramma*. Esprimendo la mia più alta ammirazione per tutto il bello e l'affascinante che i grandi maestri hanno prodotto in questo terreno dell'opera, io non aveva bisogno, per iscoprire le debolezze delle loro opere, di diminuire la loro fama artistica stabilita, perchè io poteva dimostrare la ragione di queste imperfezioni appunto nei difetti del genere stesso. Ma ciò che sopra tutto mi importava, dopo una esposizione di questa specie pur sempre dispiacevole, era di fornire la prova che la perfezione ideale dell'opera a molti balenata, ammetteva per condizione inevitabile che il poeta, prima di tutto, avesse total-

mente cambiato il carattere della sua cooperazione all'opera d'arte.

Per rappresentarmi la partecipazione del poeta così decisiva nella sua efficacia, quale io la aveva pensata ed il poeta accettava volentieri, anzi desiderava, io considerai da prima le speranze e i desiderii, di già sopra accennati, che grandi poeti avevano espressi replicatamente e con tanta energia; essi richiedevano che nell'opera si raggiungesse un genere d'arte ideale. Io cercai di spiegarmi il senso di questa inclinazione e credetti di trovarlo nel desiderio naturale del poeta che, tanto per la concezione che per la forma, lo induce ad impiegare il materiale del concetto astratto, la lingua, in modo che essa agisca sul sentimento. Come questa tendenza predomina nella invenzione del soggetto poetico, per cui solo quel quadro della vita umana è chiamato poetico in cui tutti i motivi intelligibili unicamente alla ragione astratta spariscono, per mostrarsi al contrario quali motivi del sentimento puramente umano, così la stessa tendenza regola e decide, quale unica legge sovrana, la forma e l'espressione della rappresentazione poetica. Il poeta cerca nel suo linguaggio di sostituire alla significazione astratta e convenzionale della parola la sua significazione sensibile ed originale e coll'ordinamento ritmico, come pure in fine coll'ornamento (quasi già musicale) della rima nel verso, mira ad assicurare alla sua frase una potenza che vincoli e governi il sentimento. In questa tendenza del poeta, necessaria alla sua propria natura, noi lo vediamo giungere finalmente al limite della sua

arte, per cui l'opera più riuscita del poeta dovrebbe essere quella che, nella sua ultima perfezione, diventa una musica (9).

Io credetti quindi di indicare il mito come la materia ideale del poeta. Questa poesia anonima e primitiva del popolo noi la vediamo trattata di continuo, in tutte le epoche e sotto forme nuove dai grandi poeti dei periodi più avanzati nella cultura; nel mito infatti scompare quasi interamente la forma convenzionale delle relazioni umane che è solo compresa dalla ragione, e si mostra invece soltanto ciò che vi ha di eternamente intelligibile, di puramente umano, ma appunto nella forma inimitabile e concreta che conferisce ad ogni vero mito la sua figura individuale rapidamente riconoscibile. Io dedicai la seconda parte del mio libro alle ricerche che qui si appartengono, giungendo sino al punto in cui mi feci questa domanda: quale sarà la forma più perfetta per rappresentare questa materia poetica ideale?

In una terza parte io esaminai le possibilità tecniche della forma qui accennate, e come risultato di queste ricerche, ebbi che lo sviluppo straordinariamente ricco e affatto sconosciuto ai secoli passati che la musica ha raggiunto ai nostri tempi, poteva solo condurre a scoprire le possibilità di cui è capace la forma e tutto ciò, in fine, di cui essa è suscettibile.

Troppo io sento la gravità di questa proposizione, per non dovere deplorare di riconoscere che qui non sia il luogo di esaminare profondamente questa tesi. Uno studio sì fatto credo di averlo

esposto a sufficienza, almeno per la mia convinzione, nella terza parte del mio libro, e se imprendo a comunicarle qui in pochi tratti la mia opinione su tale oggetto, io La prego di voler ammettere, in buona fede, che di ciò che a Lei qui dovesse sembrare paradossale, io dò nel mio libro per lo meno le prove più dettagliate.

Dopo il rinascimento delle belle arti, due di esse, fra i popoli cristiani di Europa, hanno innegabilmente ricevuto uno sviluppo del tutto nuovo e così perfetto, quale esse non avevano per anco raggiunto nell'antichità classica; voglio dire la pittura e la musica. La meravigliosa significazione ideale a cui la pittura pervenne fino dal primo secolo della Rinascenza, è così fuor d'ogni dubbio, e il lato caratteristico di questa significazione perfetta è stato studiato con tale sapere, che noi qui appunto volevamo indicare solamente la novità di questo fenomeno nel campo della storia generale dell'arte, e poscia notare che esso appartiene in modo affatto caratteristico all'arte moderna. In un grado anche superiore e — io credo — anche più importante, noi dobbiamo asserire il medesimo della musica moderna. L'armonia sconosciuta all' antichità, l'estensione ricca e meravigliosa e l'applicazione che ha avuto mediante la polifonia, sono l'invenzione e l'opera propria degli ultimi secoli.

Presso i Greci noi non conosciamo la musica che quale accompagnatrice della danza. Il movimento della danza prescriveva per essa e per la poesia che il cantore recitava come un motivo di danza, le leggi del ritmo, le quali regolavano il verso e

la melodia così decisamente, che la musica greca (con la quale s'intende quasi sempre anche la poesia) non può essere considerata che come la danza che si esprime con suoni e parole. Furono questi motivi di danza, vivi nel popolo e appartenenti, in origine, al culto pagano, che costituendo l'insieme dell'antica musica, vennero adoperati dalle primissime comunità cristiane per le cerimonie del loro nuovo culto divino che lentamente andavasi formando. Questi ufficî del culto grave e solenne che proscriveva la danza come una cosa mondana ed empia, fecero scomparire naturalmente anche il carattere essenziale della melodia antica, cioè il ritmo straordinariamente vivace e variato, in modo che la melodia diede adito al carattere ritmico privo affatto di accento del corale, che anche oggi è in uso nelle nostre chiese. Questa melodia, rimanendo priva della mobilità ritmica, perdeva manifestamente ancora il suo motivo particolare di espressione, e della espressione misera dell'antica melodia, da quando le fu tolto questo ornamento del ritmo, noi possiamo anche oggi persuaderci se la immaginiamo senza l'armonia che le serve di fondamento. Ad elevare l'espressione della melodia, conforme al suo profondo sentimento, lo spirito cristiano inventò l'armonia polifona sulla base dell'accordo a quattro voci, il quale, mediante il suo alternarsi caratteristico, servì, da qui innanzi, di motivo all'espressione della melodia, nella guisa in cui prima l'aveva regolata il ritmo. A quale espressione meravigliosa e profonda, ignota sino allora, la frase melodica pervenne con questo mezzo, noi lo ve-

diamo con una commozione sempre nuova, nelle opere incomparabili della musica sacra italiana. Le differenti voci, le quali in origine erano unicamente destinate a far sentire ad un tempo la nota fondamentale colla nota della melodia, qui ricevevano, al fine, esse medesime uno sviluppo libero e progredente in modo espressivo, talchè con l' aiuto dell'arte così detta del contrappunto, ciascuna di queste voci sottoposte alla melodia propriamente detta (ciò che chiamasi *Canto fermo*), si muoveva con una espressione indipendente, per la qual cosa, nelle opere dei maestri più consacrati, un canto sì fatto produceva, alla sua esecuzione, un effetto meraviglioso e penetrante fino nel più profondo del cuore, e tale che l'effetto di qualsiasi altra arte non vi può essere paragonato.

La rovina di quest'arte in Italia e lo sviluppo che gli Italiani diedero nel tempo stesso alla melodia d'opera, io non posso chiamare altrimenti che un ritorno al paganesimo. Quando, colla decadenza della Chiesa, prevalse il desiderio mondano di applicare la musica profana, si ricorse al mezzo più facile; si restituì alla melodia la sua proprietà ritmica originale e la si adoperò nel canto in quella stessa guisa che prima si era fatto nella danza. Io tralascio qui di dimostrare particolarmente quelle strane inconseguenze che vi avevano fra il verso moderno, che si era formato in armonia colla melodia cristiana, e la melodia di danza che gli si sovrapponeva, e vorrei soltanto richiamare la Sua attenzione sul fatto, che questa melodia restò quasi del tutto indifferente di fronte a questo verso e

in fine lasciò che il suo movimento, foggiato a modo di variazioni, fosse regolato dalla volontà unica del virtuoso di canto. Ma ciò che tuttavia più ci induce a caratterizzare la formazione di questa melodia come una decadenza e non già come un progresso, è che essa manifestamente non seppe profittare della invenzione in tutto straordinaria ed importante fatta dalla musica cristiana, e cioè dell'armonia e della polifonia che ne è il corpo. Sopra una base armonica povera a segno che essa può fare a meno di qualunque accompagnamento, la melodia italiana, anche in rapporto alla disposizione ed alla unione delle sue parti, si è contentata di una così misera costruzione del periodo, che il colto musicista del nostro tempo resta colpito dalla sorpresa più triste davanti a questa forma d'arte meschina, quasi infantile, i cui stretti limiti condannavano sino il compositore più geniale ad una completa e formale immobilità.

Il medesimo stimolo di secolarizzare la musica cristiana da chiesa conseguì un' importanza del tutto nuova in Germania. I maestri tedeschi ritornarono ancora essi alla melodia ritmica originaria, quale aveva proseguito a vivere tra il popolo sotto la forma di musica nazionale di danza, accanto alla musica della chiesa. Ma invece di rinunciare alla ricca armonia della musica religiosa cristiana, questi maestri cercarono piuttosto di arrecare una perfezione nuova anche all'armonia, riunendola nel tempo istesso colla melodia ritmica vivacemente mossa e, per verità, in modo che il ritmo e l'armonia si incontravano combinandosi nella esposizione della

melodia. In questa guisa non solo fu conservata alla polifonia la propria libertà di movimento, ma essa fu portata a un grado tale di perfezione, che ognuna delle voci, in virtù del contrappunto, contribuiva con indipendenza alla esecuzione della melodia ritmica, così che la melodia si enunciava, non più, come da principio, soltanto nel *canto fermo*, ma egualmente in ognuna delle voci che l'accompagnavano. Con ciò, sino nel canto da chiesa, là dove lo slancio lirico attraeva alla melodia ritmica, si riuscì ad ottenere effetti di varietà inaudita, di energia prodigiosa ed esclusiva della musica assoluta; e di quale più seducente potenza siano questi effetti lo sa quegli cui è dato udire una bella esecuzione delle composizioni vocali di Bach; io ricordo qui, fra altre, specialmente un mottetto ad otto voci di Sebastiano Bach: " *Cantate al Signore un canto nuovo* „ (*Singet dem Herrn ein neues Lied*) nel quale lo slancio lirico della melodia ritmica rumoreggia come a traverso un oceano di onde armoniche.

Ma uno sviluppo anche più libero ed accresciuto sino a raggiungere l'espressione più fina e variata, il perfezionamento della melodia ritmica qui accennato doveva acquistarlo colla musica istrumentale. Senza occuparci ora della importanza dell'orchestra in rapporto alla intensità, io mi permetto innanzi tratto di richiamare la Sua attenzione sull'ampliamento delle forme che vi consegue la primitiva melodia di danza. Col perfezionarsi del quartetto degli strumenti ad arco, l'indirizzo polifonico, come si era appropriate le voci del canto nella musica da chiesa, così s'impossessò ancora del trattamento

indipendente delle diverse parti dell' orchestra, e la emancipò così, togliendola dalla posizione subalterna e servile in cui, come anche oggi avviene nell'opera italiana, era stata ridotta, cioè alla parte di un semplice accompagnamento ritmico e armonico. È del più grande interesse ed unicamente istruttivo sulla essenza di ogni forma musicale, osservare come tutti gli sforzi dei musicisti tedeschi miravano a dare alla semplice melodia di danza eseguita indipendentemente dagli istrumenti, uno sviluppo a grado a grado sempre più ricco e più esteso. Questa melodia consisteva in origine di un solo breve periodo di quattro battute essenziali, le quali venivano raddoppiate ed anche quadruplicate; la tendenza fondamentale dei nostri maestri sembra essere stata quella di dare ad essa melodia una estensione maggiore e di pervenire così ad una forma più vasta, nella quale anche l'armonia si potesse sviluppare con maggior ricchezza. La forma particolare della fuga, applicata alla melodia di danza, forniva l'occasione di estendere ancora la durata del pezzo, perchè questa melodia eseguita alternativamente da tutte le voci, quando raccorciata, quando allungata, riprodotta colla modulazione armonica sotto aspetti differenti e lumeggiata in modo vario, era mantenuta in un movimento interessante per mezzo dell'aggiunta di temi secondarii e di controtemi e con le risorse del contrappunto. Una seconda maniera di procedere consisteva in ciò, che si facevano seguire le une alle altre più melodie di danza, si alternavano secondo la loro espressione caratteristica e si sta-

bilivano i loro congiungimenti mediante passaggi nei quali l'arte del contrappunto fornì un aiuto particolare e si addimostrò provvista di molte risorse. Sopra questa base semplice si formò l'opera d'arte propriamente detta della *Sinfonia;* Haydn fu il maestro geniale che prima di ogni altro arrecò un grande sviluppo a questa forma estendendola sino ad ampie proporzioni; egli conferì alla sinfonia una grande importanza mediante una varietà inesauribile e l'alternarsi dei motivi congiunti e rimaneggiati dal lavoro di mille combinazioni. Mentre la melodia italiana d'opera era rimasta stazionaria nella sua povera struttura della forma, nella bocca dei cantanti più abili e più dotati di sentimento, sorretta dall'alito dell'organo più nobile della musica, essa aveva tuttavia acquistato un colorito sensuale, elegante e soave, sconosciuto fino allora ai maestri tedeschi, e la cui dolce armonia mancava alle loro melodie istrumentali. Mozart fu che penetrò questo incanto, arrecando all'opera italiana lo sviluppo più ricco, che proveniva dal modo di trattare la composizione istrumentale tedesca, e comunicando alla sua volta, così, alla melodia orchestrale la sonorità piena e dolce del canto italiano. Beethoven entrò in possesso della ricca e promettente eredità di questi due maestri; egli portò nell'opera d'arte sinfonica una estensione di forma così prodigiosa e riempì questa forma di tali e così seducenti ricchezze melodiche, di un contenuto così vario ed inaudito, che la Sinfonia di Beethoven si eleva oggi davanti a noi come la colonna di confine, che indica un periodo

nuovo affatto nella storia nell'arte; poichè, per mezzo di questa sinfonia, un fenomeno è apparso al mondo, di fronte al quale l'arte di nessun tempo e di nessun popolo ha nulla che possa avvicinarglisi o rassomigliarlo.

In questa sinfonia gli istrumenti parlano una lingua che nessuna epoca aveva conosciuta ancora; essa con una durata fin qui inaudita dell' espressione puramente musicale, vincola l'uditore colle finezze più varie ed impensate, gli commuove l'anima con una energia che nessuna altra arte può raggiungere; nella sua varietà, essa gli rivela una regolarità libera e ardita, la quale ci appare più potente di qualunque logica, senza però che le leggi della logica siano in essa minimamente contenute, chè anzi il pensiero razionale, il quale procede secondo la guida del principio e della conseguenza, non vi trova nessuna presa. Così questa sinfonia deve propriamente sembrarci come la rivelazione di un altro mondo; e, in vero, essa ci scopre una connessione dei fenomeni del mondo affatto differente dalla connessione logica abituale, e della quale l'una cosa è anzi tutto innegabile, cioè che essa s'impone a noi con la persuasione la più soggiogante e irresistibile, dominando il nostro sentimento con tale sicurezza, che la ragione logica ne rimane confusa in tutto e disarmata.

La necessità metafisica di scoprire, precisamente nella nostra epoca, questa potenza di linguaggio affatto nuova, mi sembra risiedere nello sviluppo sempre più convenzionale delle lingue moderne. Se noi consideriamo con più attenzione la storia

di questo sviluppo, noi troviamo anche oggi, nelle così dette radici delle parole, una origine che ci mostra con tutta chiarezza come, nel principio, la formazione dell'idea di un oggetto coincideva quasi interamente colla sensazione subbiettiva; per ciò non dovrebbe sembrare ridicolo il supporre che la prima lingua degli uomini debba avere avuto una grande affinità col canto. Uscita da una significazione in ogni caso affatto naturale e subbiettivamente sentita delle parole, la lingua dell'uomo si sviluppò in una direzione sempre più astratta, in modo che alle parole non rimase finalmente più che un significato ancora convenzionale, il quale tolse al sentimento tutta la partecipazione che esso aveva alla intelligenza delle medesime, nel tempo stesso che il loro assetto e la loro aggregazione si fecero interamente dipendere dalle regole che era d'uopo imparare. In relazione necessaria collo sviluppo morale degli uomini, nel costume e nella lingua si formò egualmente la convenzione, le cui leggi non erano più intelligibili al sentimento naturale, ma furono imposte alla educazione asservita così a massime che soltanto la riflessione comprende. Ora, da quando le lingue moderne europee, divise per di più in diversi rami, hanno seguito con tendenza sempre più decisa il loro perfezionamento puramente convenzionale, si sviluppò d'altra parte la musica riuscendo ad una potenza di espressione che il mondo fin qui ignorava. Egli è come se il sentimento puramente umano, esaltato dalla compressione che esercitava su di lui la civilizzazione convenzionale, si fosse cercata una via d'uscita per

far valere le leggi del linguaggio che gli è proprio, e mediante le quali, libero dal giogo delle leggi logiche del pensiero, si potesse esprimere in maniera intelligibile a sè stesso. La straordinaria popolarità della musica nella nostra epoca, l'interesse che del continuo aumenta e si estende in tutte le classi della società, per i prodotti del genere di musica più pensato e sublime, lo zelo sempre più vivo che si pone nel fare della cultura musicale una parte essenziale della educazione, tutti questi fatti chiari, innegabili, provano che lo sviluppo moderno della musica ha corrisposto ad un bisogno profondamente sentito della umanità, un'affermazione questa così giusta come l'altra, che la musica, per quanto la sua lingua sia inintelligibile secondo le leggi della logica, deve racchiudere in sè stessa una potenza di farsi comprendere dall'uomo, maggiore e più convincente, che quelle leggi medesime non posseggono.

In presenza di questo fatto riconosciuto e che non si può rifiutare, alla poesia non potevano rimanere aperte, d'ora innanzi, che due vie per svilupparsi. O passare assolutamente nel campo dell'astrazione, cioè della pura combinazione di idee e della rappresentazione del mondo, cui essa perviene spiegando le leggi logiche del pensiero; e questo essa lo fa come filosofia. Oppure fondersi intimamente colla musica, e in vero, con quella musica la cui infinita potenza ci è stata rivelata dalla sinfonia di Beethoven.

Alla poesia sarà facile trovare la via per riuscirvi; essa riconoscerà che la sua aspirazione più

intima è di risolversi definitivamente nella musica, appena essa discernerà nella musica medesima un bisogno che soltanto la poesia alla sua volta può soddisfare. Per ispiegare questo bisogno, noi constatiamo anzi tutto la proprietà incancellabile dell'umano processo di percezione, che incita l'uomo a scoprire le leggi della causalità ed in virtù della quale, in presenza di ogni fenomeno che lo impressiona fortemente, egli si domanda involontariamente: *perchè?* Anche l'audizione di una sinfonia non elimina questa domanda interamente; anzi, poichè la sinfonia medesima non è in grado di rispondere, così porta nella facoltà causale di rappresentazione dell'uditore una confusione, che può non solo turbarlo, ma diventa ancora il principio di un giudizio radicalmente falso. A questa domanda molesta, e tuttavia inevitabile, soltanto l'opera del poeta può rispondere in un senso, che essa domanda si acquieti e venga delusa. Ma ciò non può riescire che a quel poeta, il quale abbia interamente in sè il sentimento delle tendenze della musica e della sua inesauribile facoltà di espressione, e costruisca il suo poema in modo che egli possa penetrare nelle fibre più sottili del tessuto musicale, così che l'idea espressa si risolva totalmente nel sentimento. È evidente per ciò, che qui non può essere applicàbile altra forma di poesia fuorchè quella in cui il poeta più non descrive, ma offre del suo soggetto una rappresentazione che colpisce i sensi: questa forma è il dramma. Il dramma, nel momento in cui è rappresentato sulla scena, desta subito nello spettatore interesse

profondo per un'azione che si appalesa e che, almeno per quanto è possibile, è una imitazione fedele della vita umana; in questo interesse dello spettatore il sentimento simpatico dell'uomo passa già egli stesso allo stato di estasi, dove dimentica quel fatale “ *Perchè* „, e così, in preda alla più grande eccitazione, si abbandona involontariamente alla guida e al governo di quelle leggi, secondo le quali la musica si fa così meravigliosamente comprendere e, in un senso profondo, risponde ad un tempo essa soltanto e giustamente a quel “ *Perchè* „.

Nella terza parte dello scritto che ho menzionato io cercai finalmente di indicare con maggior determinatezza le leggi tecniche, secondo le quali nel dramma si deve conseguire la intima fusione della musica colla poesia. Certo Ella qui non si aspetta da me che io tenti di ripetere queste ricerche; collo schizzo che precede io non ho stancato di già meno Lei di me stesso, e nella stanchezza mia propria sento che, contro ogni mia volontà, io mi avvicino di nuovo a quello stato in cui mi trovai fatalmente quando, anni sono, componeva i miei scritti teorici, uno stato morboso e strano, che io dissi anormale, perchè il mio cervello rimase talmente oppresso, che soltanto il pensiero di ricadervi mi mette spavento.

Anormale io chiamai quello stato, poichè per rendere chiaro anche alla mia coscienza ciò che la intuizione e la produzione artistica mi aveva rivelato di immediatamente certo e indubitato, io mi sentiva spinto a trattarlo come un problema teorico, per cui era d'uopo che io mi abbandonassi alla

meditazione astratta. Ma nulla può essere più estraneo alla natura artistica, nulla per essa più penoso di un tale metodo di pensare assolutamente opposto a quello che le è abituale. L'artista non vi si abbandona colla dovuta calma e con la freddezza che è propria del critico di professione; una impazienza appassionata che lo eccita, gli impedisce di consacrare il tempo necessario alla cura dello stile; egli vorrebbe dare completa in ogni periodo la concezione che incessantemente racchiude in sè tutta l'immagine del suo oggetto; il dubbio che ciò gli riesca lo stimola a ripetere di continuo la prova, ciò che finisce per muoverlo ad ira e procacciargli una irritazione, che al teorico deve essere necessariamente sconosciuta. Egli ha bensì la coscienza di tutti questi tormenti e del falso di questa situazione e a traverso il sentimento che di nuovo lo affligge, finisce in fretta la sua opera, rammaricandosi che egli forse non sarà compreso se non da colui che partecipa le sue stesse vedute.

Così il mio stato era come uno spasimo; io cercava di esprimere teoricamente ciò che, per le relazioni affatto contraddittorie fra le mie tendenze e le tendenze delle nostre istituzioni d'arte, segnatamente del teatro dell'opera, mi pareva impossibile di manifestare colla produzione artistica immediata, in guisa che avesse recato la convinzione immancabile. Io era stimolato a togliermi da questa condizione penosa e ad esercitare, come per l'ordinario, le mie facoltà artistiche. Perciò concepii e sviluppai un piano drammatico di proporzioni

così vaste, seguendo unicamente le esigenze del mio soggetto, che con questo lavoro mi allontanai di proposito da ogni possibilità di vederlo mai entrare nel nostro repertorio dell' opera, nello stato in cui trovasi attualmente. Questo dramma che comprendeva una tetralogia completa, poteva essere rappresentato in pubblico soltanto nelle circostanze più straordinarie. Coltivando il mio ideale, che io credeva tuttavia di effetto possibile, mi tenni lontano affatto da ogni idea che mi richiamasse all'opera moderna; ciò allettò la mia immaginazione ed elevò le mie facoltà intellettuali fino all'altezza in cui, discacciando tutte le fantasie teoriche, io potei seguire totalmente la mia propria natura ed abbandonarmi d'ora innanzi ad una produzione artistica non interrotta, come se fossi guarito dopo gravi sofferenze.

Il lavoro di cui Le parlo e di cui, nella massima parte, ho già composta anche la musica, si chiama *L'Anello del Nibelungo.* Se l'esperimento che oggi mi permetto, presentandole altri miei poemi d'opera in una traduzione in prosa, non Le dispiace, forse Ella mi potrebbe trovare disposto a imprendere un lavoro uguale anche per quel ciclo di drammi.

Mentre io affatto rassegnato in tal guisa ad evitare qualunque relazione artistica col pubblico, mi sentiva tutto sollevato, componendo nuovi piani artistici, dai dolori della mia corsa penosa a traverso il dominio della teoria speculativa e nessuna circostanza, nè anche gli assurdi malintesi a cui in massima parte diedero luogo i miei scritti teo-

rici, mi poteva decidere a ritornare su quel terreno, avvenne ne' miei rapporti col pubblico un cambiamento sul quale io non aveva calcolato minimamente.

Le mie opere, tra le quali una ve n'era alla cui esecuzione io non aveva preso alcuna parte, io le aveva fatte rappresentare solo nel teatro al quale io stesso era addetto (10); esse si spargevano con crescente successo sopra un numero sempre più grande di teatri; finalmente avevano raggiunta in tutti i teatri della Germania una popolarità innegabile e persistente. Questo fatto che, in fondo, mi sorprendeva in modo strano, mi induceva a fare delle osservazioni che spesso ho ripetute durante la mia carriera attiva, così che, se da una parte il teatro dell'opera mi disgustava e mi respingeva, dall'altra quelle osservazioni sempre più mi vi incatenavano rivelandomi delle eccezioni e, per l'effetto prodotto in me dall'audizione di alcuni lavori eseguiti occasionalmente con perfezione non comune, mi scoprivano delle possibilità, le quali, come accennai più sopra, mi determinarono ad occuparmi di progetti affatto ideali. Io non assisteva a nessuna rappresentazione delle mie opere e poteva quindi giudicare dell'intelletto e degli intendimenti che vi presiedevano, soltanto mediante le notizie di amici intelligenti e dal successo caratteristico che quelle esecuzioni ottenevano presso il pubblico stesso. L'idea che io poteva farmene, riassumendola dalle notizie dei miei amici, non è della specie da dispormi in genere, sulle tendenze di queste rappresentazioni, ad una opinione mi-

gliore di quella, che mi era permesso di formarmi sul carattere delle nostre rappresentazioni d'opera ordinarie. Confermato così in tutto nelle mie disposizioni pessimiste, io godeva del vantaggio del pessimista e mi rallegrava tanto più di tutto il buono, anzi dell'eccellente che qua e là mi veniva fatto di notare, in quanto io non mi credeva autorizzato di aspettarlo e di esigerlo; mentre invece prima, quale ottimista, io aveva posto dovunque rigorose esigenze di ottenere il buono e l'eccellente, perchè era possibile, ciò che poscia mi aveva spinto sino all'intolleranza ed alla ingratitudine. Alcune ottime esecuzioni, di cui inaspettatamente appresi, mi colmarono di ardore nuovo e nel tempo stesso di viva riconoscenza; se io aveva fino allora creduto alla possibilità di ottenere eccellenti esecuzioni artistiche soltanto in condizioni nuove e stabilite solamente in generale, questa possibilità mi si mostrava ora raggiungibile, almeno come eccezione.

Ma ciò che forse mi sorprese anche di più fu di osservare l'impressione straordinaria che le mie opere avevano prodotta sul pubblico, ad onta di esecuzioni molto mediocri e spesso tali da deformarle affatto. Quando io rifletto che i critici avversi e nemici, i quali, specialmente in principio, giudicavano i miei scritti sull'arte come un abbominio, si sfogavano contro le mie opere, ostinandosi ad affermare, sebbene esse fossero state scritte in un'epoca anteriore, che esse erano composte con premeditazione riflessa da quelle teorie di cui erano una conferma, nel piacere franco e pronun-

ciato che il pubblico ha preso ad opere, in cui si esprime propriamente la mia tendenza, io non posso osservare altro che un segno di grande significazione per me e molto incoraggiante. Anche altra volta il piacere del gran pubblico in Germania non fu certamente turbato dalla critica, ed egli era facilmente riconoscibile dagli applausi, mentre i critici gridavano a più non posso: " Guardatevi dalla dolcezza dei canti di Rossini, è il canto seduttore della sirena, chiudete le orecchie al vano trastullo delle sue melodie! „, e il pubblico ascoltava con piacere queste melodie. Ma nel mio caso, si vedevano ancora i critici ammonire incessantemente il pubblico a non spendere il suo danaro per tali cose, che non potevano procurargli piacere alcuno; giacchè ciò che egli cerca nell'opera, melodie e melodie — di queste nelle mie opere non ce ne erano affatto; esse non contenevano null'altro che i più noiosi recitativi e il guazzabuglio musicale più inintelligibile; breve, era *musica dell'avvenire!* (11).

Immagini quale impressione doveva produrre su me il ricevere non solo le prove più irrefragabili di un successo veramente popolare delle mie opere presso tutto il pubblico tedesco, ma anche manifestazioni personali di un rivolgimento completo nel giudizio e nel sentimento di gente, che fino allora, non gustando che le tendenze le più lascive dell'opera e del ballo, aveva respinto con disprezzo ed avversione ogni invito di accordare la propria attenzione ad una tendenza più seria dell'arte drammatica e musicale. Non di rado mi sono avvenuto

in casi simili, e quali conclusioni incoraggianti e salutari io credetti di trarne, mi permetto di accennare in breve qui appresso.

Manifestamente qui non si trattava della capacità più o meno grande del mio ingegno, poichè sino i miei critici più ostili non si esprimevano contro questo ingegno, ma contro la tendenza che io aveva seguita e cercavano di spiegare il mio successo definitivo per ciò che il mio ingegno valeva più della mia tendenza. Così, indifferente quanto al giudizio forse lusinghiero pronunciato sulle mie facoltà, io non doveva per l'appunto rallegrarmi di altro, se non di questo, che io cioè aveva agito con istinto sicuro quando, coll'idea di una partecipazione reciproca ed uguale della poesia e della musica, pensava di rendermi possibile quell'opera d'arte, la quale, nel momento della rappresentazione scenica, doveva operare con tale un'efficacia irresistibile e convincente, che ogni riflessione volontaria scomparisse e si risolvesse nel sentimento puramente umano. Io vedeva raggiunto questo effetto malgrado le debolezze certo ancor grandi della esecuzione, alla esattezza della quale io devo dare tanta importanza; e ciò ha determinato in me il formarsi di opinioni anche più ardite sull'azione onnipotente della musica, su di che io cercherò, in conclusione, di spiegarmi più minutamente.

Io posso sperare di sviluppare con chiarezza il mio concetto su questo punto difficile ed estremamente importante, soltanto alla condizione di non occuparmi che della forma. Nei miei lavori teorici

io aveva provato di determinare la forma e ad un tempo il contenuto; poichè ciò, nella teoria, non poteva aver luogo che in maniera astratta, non in concreta, io mi esponeva di necessità a rendermi gravemente incomprensibile o anche ad essere male interpretato. Perciò, come dichiarai più sopra, io non vorrei seguire a nessun costo un procedimento simile per comunicarle le mie idee. Tuttavia, io riconosco l'inconveniente che vi ha a parlare di una forma senza determinarne in un qualche modo la sostanza. Quindi, come Le confessai in principio, fu l'invito che mi venne da Lei di presentarle nell'istesso tempo una traduzione dei miei poemi d'opera, che mi decise, in massima, a tentare di fornirle delle spiegazioni plausibili sopra il mio procedimento teorico, come io ho potuto spiegarlo a me stesso. Mi lasci dunque dirle qualche altra cosa intorno a questi poemi; così io spero che per ciò mi sia possibile di parlare poscia della forma musicale, che è qui di molta importanza e sulla quale si sono sparse tante false idee.

Prima di tutto debbo pregarla di perdonarmi se di questi poemi d'opera io non posso offrirle che una traduzione in prosa. Le difficoltà infinite che ci costò la traduzione in versi del Tannhäuser, il quale sarà prossimamente noto al pubblico parigino mediante una completa esecuzione scenica, hanno dimostrato che lavori di questa specie richiedono un tempo, che questa volta non poteva essere consacrato alla traduzione degli altri miei poemi d'opera. Io debbo astrarre del tutto dall'impressione diversa che Le possano fare questi

poemi presentati nella forma poetica e contentarmi unicamente di mostrarle il carattere del soggetto, la maniera drammatica con cui sono trattati e la loro tendenza, per farle comprendere così la parte che gli intenti della musica ebbero nella loro concezione ed esecuzione. Possa bastarle perciò questa traduzione, la quale non pretende che di rendere il testo colla esattezza letterale maggior possibile.

I tre primi di questi poemi, *L'olandese volante*, *Tannhäuser* e *Lohengrin*, furono composti e messi in musica e, ad eccezione del Lohengrin, già rappresentati sulla scena, prima di avere scritte le mie opere teoriche. Con questi poemi io potrei dimostrare, se ciò fosse possibile in maniera completa sopra i soggetti medesimi, come procedette lo sviluppo della mia produttività artistica fino al punto, in cui mi vidi costretto a rendermi conto teoricamente del mio metodo di procedere. Tuttavia io osservo questo soltanto per richiamare la Sua attenzione sull'errore di coloro, i quali credono di dover supporre che io abbia scritto questi tre lavori con una intenzione precogitata, seguendo le regole astratte che io mi era formate. Mi permetta di dirle, al contrario, che sino le mie conclusioni più ardite sulla forma drammatica e musicale, di cui io sapeva la possibilità, mi si imposero per ciò, che nella medesima epoca io teneva nella testa il piano del mio gran dramma dei Nibelungi, del quale io aveva sino di già composto in parte il poema e vi operava uno svolgimento sì fatto, che la mia teoria non era quasi null'altro che un'espressione astratta del processo di arte e di produzione che in

me si era formato. Il mio sistema propriamente detto, se Ella così lo vuol chiamare, non riceve, quindi, in quei tre poemi che un'applicazione molto limitata.

Altrimenti avviene quanto all'ultimo dei poemi che io Le presento, *Tristano ed Isolda.* Io lo concepii e lo terminai dopo di avere già composta per intero la musica della più gran parte dei Nibelungi. Fu una circostanza affatto esteriore che mi determinò ad interrompere questo gran lavoro; fu il desiderio di produrre un' opera d'arte che, per le sue esigenze sceniche e le sue proporzioni minori, fosse eseguibile più facilmente e più presto, un desiderio questo, che fu suscitato in me per una parte dal bisogno di udire finalmente qualcosa della mia musica, come per l'altra parte, dalle esperienze incoraggianti e riconcilianti che io aveva ricevute dalle rappresentazioni delle mie opere più antiche, esperienze che mi facevano sperare di vedere soddisfatto di nuovo quel desiderio. Ora a questo lavoro io permetto di porre le esigenze più rigorose che risultano dalle mie affermazioni teoriche, non perchè io l'abbia modellato secondo il mio sistema, giacchè ogni teoria fu da me dimenticata affatto, ma perchè qui finalmente io mi moveva colla più grande libertà e colla indipendenza più completa da ogni considerazione teorica in maniera che, durante la composizione, riconobbi io stesso di quanto il mio volo oltrepassava i limiti medesimi del mio sistema. Mi creda, non vi ha nessun benessere maggiore di questa ardita inconsideratezza, di questa spontaneità completa

dell'artista durante la creazione; io la conobbi componendo il mio *Tristano.* E forse l'acquistai nel periodo della riflessione che aveva preceduto; esso mi aveva arrecata la forza nello stesso modo con cui un giorno il mio maestro stimava di avermi fortificato coll' insegnarmi gli artificî più difficili del contrappunto, e cioè non per iscrivere delle fughe, come egli diceva, ma per riuscire a ciò che si acquista solamente coll'esercizio rigoroso: indipendenza, sicurezza.

Io Le ricorderò in breve un'opera che precedette ancora l'*Olandese volante;* essa è *Rienzi*, un lavoro pieno di fuoco giovanile, che mi procurò il mio primo successo in Germania e non solo nel teatro in cui fu rappresentato per prima la volta, a Dresda, ma, d'allora in poi, anche in molti altri teatri, dove continuamente si dà con le altre mie opere. Io non attribuisco a questo lavoro, che deve la sua concezione e, quanto alla forma, la sua esecuzione alle impressioni giovanissime e seducenti dell'opera eroica di Spontini, come pure a quelle del genere brillante della grande opera di Auber, di Meyerbeer e di Halévy, che muove da Parigi, — io non attribuisco, dico, a questo lavoro, oggi e rimpetto a Lei, nessun valore particolare, perchè in esso non è nè pure visibile nessuna fase essenziale della mia intuizione dell'arte, che si manifesta più tardi; nè qui certo m'importa di presentarmi a Lei come un fortunato compositore di opere, bensì di spiegarle una direzione ancora problematica delle mie tendenze. Questo *Rienzi* fu compiuto durante il mio primo soggiorno a Parigi; io aveva davanti ai miei

occhi gli splendori della *Grande Opera* ed era abbastanza temerario per lusingarmi nel desiderio di vedervi eseguito il mio lavoro. Se questo desiderio, per avventura, si dovesse compire, Ella certamente dovrebbe chiamare con me molto stravaganti le vie del destino, che fra il desiderio e la sua attuazione lasciarono passare un intervallo così lungo, e fecero sopravvenire delle esperienze che da quel desiderio mi hanno così interamente allontanato.

A questa opera in cinque atti, sviluppata nelle più grandi proporzioni, seguì immediatamente l'*Olandese volante*, che in origine io intendeva fosse eseguito in un atto solo. Ella vede che lo splendore dell' ideale di Parigi per me impallidiva; cominciai ad attingere le leggi della forma, per le mie concezioni, da un'altra fonte piuttosto che dal mare della pubblicità ufficiale, che si estendeva davanti ai miei occhi. Ella è a giorno della mia disposizione d'animo, e questa è chiaramente pronunciata nel poema. Quale valore poetico ad essa possa ascriversi io non so; ciò che so è che, segnatamente nel concepire il poema dell' *Olandese*, io mi sentiva altrimenti libero che nel tracciare il libretto del *Rienzi*, col quale appunto io pensava ancora ed unicamente a un testo d'opera che mi permettesse di far profitto di tutte le forme tradizionali ed obbligate della grande opera, come introduzioni, finali, cori, arie, duetti, terzetti, ecc., e di spargervi la maggior ricchezza possibile.

Con questo dell' *Olandese* e coi seguenti poemi io abbandonai il campo della storia per volgermi, una volta per sempre, anche quanto alla scelta

del soggetto, al terreno della leggenda. Ometto qui di dirle intorno alle tendenze intime che mi guidarono in questa risoluzione, e rilevo soltanto questo: l'influenza che esercitò la specie dei soggetti che io scelsi, sulla struttura della forma poetica e sopra tutto della forma musicale.

Io poteva tralasciare tutto il dettaglio necessario per descrivere e rappresentare il lato istorico e convenzionale dei fatti, tutto ciò che un'epoca lontana della storia richiede perchè gli avvenimenti siano compresi e quel che gli autori di romanzi e di drammi ai nostri giorni compongono in maniera così estesa e circostanziata. Era così tolta la necessità di trattare la poesia, e la musica sopra tutto, in un modo che a queste arti non conviene assolutamente e che, per la musica in particolare, è affatto impossibile. La leggenda, a qualunque epoca e nazione appartenga, ha il vantaggio di comprendere esclusivamente ciò che questa epoca e questa nazione contengono di puramente umano e di presentare questo contenuto in una forma ad essa particolare, estremamente viva e leggiadra, e perciò rapidamente intelligibile. Una ballata, un ritornello popolare bastano a far conoscere in un momento questo carattere ne' suoi tratti più singolari. Un tale colorito leggendario, nel quale a noi si manifesta un avvenimento puramente umano, ha, oltre a ciò, anche il vantaggio essenziale di rendere immensamente più facile al poeta l'assunto che io gli prescrissi più sopra, cioè di prevenire e di risolvere agevolmente la questione del " *Perchè* ". Il carattere della scena ed il tono della leggenda

sono i mezzi pei quali lo spirito è subito gettato in quello stato di sogno, in cui permanendo, egli riesce presto alla piena chiaroveggenza; qui egli scopre poscia una nuova connessione dei fenomeni del mondo e tale in verità, che gli occhi suoi non potevano discernere nello stato abituale di veglia; era questa la ragione per la quale egli domandava incessantemente il fatale " *Perchè* ", quasi a vincere lo spavento che gli incuteva quanto vi ha di incomprensibile nel mondo, che ora gli è apparso così chiaro e così intelligibile. Come la musica debba finalmente produrre questo incanto che induce alla chiaroveggenza, Ella comprenderà ora con tutta facilità.

Per il motivo che ho riferito, dal carattere leggendario del soggetto poetico deriva già un vantaggio significantissimo per l'esecuzione e lo sviluppo poetico del soggetto stesso; poichè, mentre l'andamento dell'azione, semplice e secondo la sua connessione esterna facilmente visibile e chiara, non richiede di fermarsi per ispiegare gli avvenimenti esteriori, la più gran parte del poema può essere, al contrario, consacrata a manifestare e sviluppare i motivi interni dell'azione, questi profondi motivi dell'anima i quali, al tutto, ci debbono essi soli spiegare la necessità dell' azione e, in vero, per ciò che noi stessi nel più profondo del cuore accordiamo a questi motivi tutta la nostra simpatia.

Gittando uno sguardo sui poemi che io Le presento, Ella osserverà facilmente che io solo a grado a grado fui consapevole del vantaggio di cui Le tenni parola e solo a poco a poco imparai a ser-

virmene. Il volume materiale, che cresce con ogni poema, ne è già per sè stesso la prova. Ella vedrà che la mia preoccupazione, la quale in principio mi vietava di dare al poema uno sviluppo più largo, derivava specialmente da ciò, che io teneva troppo l'occhio rivolto alla forma tradizionale della musica d'opera, la quale rendeva impossibile una poesia che non permettesse numerose ripetizioni delle parole. Nell'*Olandese volante* io badai in generale soltanto a mantenere l'azione ne' suoi tratti più semplici, a escludere ogni dettaglio inutile, come l'intrigo tolto dalla vita comune, e in compenso a svolgere più ampiamente quei tratti, i quali dovevano porre nella giusta luce il colorito caratteristico del soggetto leggendario, poichè questo colorito mi pareva coincidere in tutto colla proprietà dei motivi interiori dell'azione, in modo che si identificava coll'azione medesima.

Incomparabilmente più ardita e vigorosa Ella trova forse l'azione del *Tannhäuser* sviluppata dai suoi motivi interni. Qui la catastrofe decisiva è prodotta, senza il minimo sforzo, da una lotta lirica e poetica, nella quale nessun'altra potenza, fuorchè quella delle disposizioni morali più profonde ed occulte, conduce allo scioglimento, per modo che sino la forma di questo scioglimento appartiene al puro elemento lirico.

Tutto l'interesse del *Lohengrin* riposa sopra un evento che si compie nel cuore di Elsa e che tocca tutti i segreti dell'anima. La durata di un incanto che rende felice in modo meraviglioso e che spande tutto all'intorno la verità più convincente e com-

pleta, dipende da una unica condizione: è d'uopo astenersi dal domandare mai donde esso provenga. Dall'angoscia profonda di un cuore di donna si strappa questa domanda come un grido, e l'incanto è sparito. Ella, onorevole amico, ha certo il presentimento della maniera singolare colla quale questa tragica domanda coincide col " *Perchè* „ teorico di cui ho parlato più sopra.

Anch'io, come Le ho narrato, mi sentiva attratto a farmi queste due domande " *Onde, e perchè?* „, innanzi alle quali per lungo tempo anche l'incanto della mia arte era sparito. Ma il tempo della mia espiazione mi insegnò a trionfare sì dell'una come dell'altra. Ogni dubbio mi si era finalmente dissipato, allorquando io mi dedicai al *Tristano*. Con piena fiducia, immerso qui pur sempre nella profondità delle peripezie dell' anima, io configurai senza trepidanza, da questo centro misterioso del mondo, la loro forma esteriore. Uno sguardo all'estensione di questo poema Le mostra subito che la medesima determinatezza dettagliata, con la quale il poeta, trattando un soggetto storico, si mette all'opera per ispiegare le connessioni esterne dell'azione, con pregiudizio della manifestazione chiara dei motivi interni, io ardiva applicarla esclusivamente a questi motivi. La vita e la morte, tutta l'importanza e l'esistenza del mondo esteriore, in questo dramma, dipende soltanto dai motivi interni dell'anima. Tutta l'azione commovente si rivela unicamente per ciò, che essa è richiesta e provocata dal più profondo dell'anima, ed appare manifesta così come l'intimo l'ha precedentemente immaginata.

Forse nel modo con cui è trattato questo poema, Ella troverà che molte cose penetrano troppo nel dettaglio intimo; Ella vorrà riconoscere che questa tendenza è permessa al poeta, ma non comprenderà come egli abbia osato di trasmettere al musicista tutti questi fini dettagli, perchè egli li interpreti e li disponga nel suo lavoro. Con ciò Ella si mostrerebbe compreso della medesima preoccupazione, che, sino dalla concezione dell'*Olandese volante*, mi decise a delineare nel poema solamente dei contorni molto generali, i quali dovevano essere determinati dal lavoro della musica, che interveniva conferendo loro lo sviluppo e la forma. Ma io Le risponderò subito che, se nell' *Olandese volante* i versi erano calcolati in modo che le numerose ripetizioni delle frasi e delle parole, le quali formavano il sostegno della melodia propria dell'opera, arrecassero l'estensione necessaria a questa melodia, nella composizione musicale del *Tristano* nessunissima ripetizione delle parole ha più luogo, ma nel tessuto delle parole e dei versi è già fissata in precedenza tutta l'estensione della melodia, ciò è a dire questa melodia è già costruita poeticamente.

Se il mio procedimento mi fosse in generale riuscito, Ella per ciò solo potrebbe fare testimonianza che esso attuava una fusione della poesia colla musica di gran lunga più intima che i procedimenti anteriori, e se nel medesimo tempo io potessi sperare che Ella ascrive alla composizione poetica del *Tristano* più valore che a quella che mi era possibile operare nei miei lavori precedenti, Ella da questa sola circostanza sarebbe costretta

a concludere, che la forma musicale già modellata interamente nel poema, sarebbe anzi tutto stata almeno vantaggiosa per l'appunto al lavoro poetico. Se dunque la completa configurazione della forma musicale è già per sè stessa in grado di arrecare al poema un valore particolare, e in vero, nel senso dello intento poetico, non vi sarebbe più altra questione che di sapere se per questo mezzo la forma musicale della melodia non vi scapiti forse ella stessa, rimanendo priva della libertà di muoversi e di svilupparsi.

Mi permetta ora che io Le risponda quale musicista con questa affermazione, della cui esattezza io ho il sentimento più profondo: in tal guisa si apporta alla melodia e alla sua forma una ricchezza inesauribile, della quale senza questo procedimento non si poteva assolutamente formarsi un'idea.

Io credo di non poter meglio terminare queste considerazioni, che dimostrando teoricamente questa asserzione; lo proverò ponendomi innanzi agli occhi soltanto la forma musicale, la melodia.

Nel gridare così spesso e così forte che fanno i nostri dilettanti: " Melodia, melodia! „ sta per me la conferma di questo fatto: essi tolgono il loro concetto della melodia da opere, nelle quali accanto alla melodia s'incontra appunto la continua mancanza della medesima, una mancanza la quale, solo mascherata da vuote sonorità, fa sì che la melodia che essi intendono, venga nella luce ad essi così cara. L'opera, in Italia, riuniva al teatro un pubblico che voleva passare la sera a divertirsi;

di questo divertimento faceva parte la musica cantata sulla scena che si stava ad ascoltare di quando in quando nelle pause che interrompevano la conversazione. Durante la conversazione e le visite reciproche nei palchi, la musica continuava, e a dir vero, col servizio che nei banchetti si domanda alla così detta musica da tavola, cioè colla missione di animare, mediante il suo rumore, la conversazione che altrimenti languirebbe. La musica che si eseguisce per questo scopo e durante questa conversazione è quella che riempie una partitura d'opera italiana nella sua propria estensione. Al contrario, quella musica che si ascolta realmente forma forse la dodicesima parte della medesima partitura. Un'opera italiana deve contenere per lo meno un'aria che si ascolta volentieri; perchè essa abbia successo, bisogna che la conversazione sia interrotta e si possa ascoltare la musica almeno sei volte; il compositore che sa attirare l'attenzione degli uditori sulla sua musica una dozzina di volte, viene acclamato come un genio e magnificato quale creatore inesauribile di melodie. Ora non può farsi aggravio a questo pubblico, se trovandosi all'improvviso in presenza di un lavoro, che per l'intera sua durata e in tutte le sue parti pretende un'attenzione uguale, egli si vede strappato a tutte le sue abitudini, che gli sono così care nelle rappresentazioni musicali, e di più gli è impossibile dichiarare ciò che egli ascolta per identico colla sua amata melodia, chè questo può valere per lui, nel caso migliore, come un nobilitamento del rumore musicale che, nella sua applicazione più ingenua,

gli facilitava altrimenti la conversazione più gradita, mentre ora insiste, l'importuno, colla pretensione di essere realmente ascoltato. Il pubblico non domanderebbe di meglio che le sue sei o dodici melodie, non fosse che negli intervalli, per godere della opportunità e della difesa in favore della conversazione, che è lo scopo principale di una serata d'opera.

In realtà, ciò che per uno strano pregiudizio è creduto ricchezza, allo spirito colto deve apparire povertà. Le forti esigenze fondate sopra questo errore si possono perdonare alla massa del pubblico, ma non al critico d'arte. Cerchiamo quindi, per quanto è possibile, di spiegarci intorno a questo errore ed alla sua origine.

Assodiamo prima di tutto che **l'unica forma della musica è la melodia,** che senza la melodia la musica non si può concepire affatto e che musica e melodia sono assolutamente inseparabili. Sostenere quindi di una musica che essa non abbia melodia può soltanto significare, preso codesto nel senso più elevato, che il musicista non è pervenuto alla piena configurazione di una forma commovente, la quale governi il sentimento, ciò che allora dimostra semplicemente che il compositore è privo d'ingegno e che la sua mancanza di originalità lo costrinse a comporre il suo pezzo di musica con frasi melodiche udite spesso e che lasciano quindi l'orecchio indifferente. Nella bocca dell'incolto amatore di opere, ed in presenza di una vera musica, questa affermazione rivela che si intenda così solo una forma determinata e ri-

stretta della melodia, la quale, come noi già in parte vedemmo, appartiene all'infanzia dell'arte musicale, motivo per cui il piacere esclusivo che essa procura ci deve apparire veramente puerile. Per ciò, qui si tratta meno della melodia, che della forma pura e limitata di danza che essa ricevette in origine.

Io qui, per vero, non intendo di aver detto nulla che significhi disprezzo di questa origine prima della forma melodica. Che essa è la base della forma d'arte finita della sinfonia di Beethoven, credo di averlo dimostrato e con ciò le si dovrebbe qualche cosa di estremamente meraviglioso. Ma è d'uopo osservare una cosa, e cioè che questa forma, la quale nell'opera italiana si è mantenuta allo stato rudimentale, nella sinfonia ha ricevuto uno sviluppo ed una estensione tale, per cui essa partecipa di quel suo aspetto primitivo, come la pianta coronata di fiori partecipa del germoglio. Io accetto dunque interamente l'importanza della forma melodica originaria come forma di danza e, fedele al principio che ogni forma, per quanto sviluppata, se ha da essere intelligibile, deve portare in sè riconoscibili le vestigia della sua origine, trovo di nuovo e sempre questa forma di danza sino nella sinfonia di Beethoven, anzi sostengo che questa sinfonia, come complesso melodico, non va considerata per null'altro che per la stessa forma di danza idealizzata.

Osserviamo innanzi tratto che questa forma si estende sopra tutte le parti della sinfonia; a questo riguardo essa costituisce il contrapposto dell'opera

italiana, in quanto la melodia nell'opera si trova isolata e gli intervalli vengono riempiti mediante un'interposizione di tale musica, che noi non possiamo qualificare melodica, se non per il difetto di ogni melodia, poichè in essa la musica non si toglie ancora dal carattere del semplice rumore. Nei predecessori di Beethoven noi vediamo ancora queste moleste lacune estendersi sino nelle parti della sinfonia, fra i motivi melodici principali; se Haydn specialmente fu in grado di dare a questi temi intermedii una significazione il più delle volte molto interessante, fu Mozart che, rispetto a ciò, si avvicinò assai più alla concezione italiana della forma melodica e spesso, quasi abitualmente, ricadde in quella banale formazione di frasi, che ci mostrano sovente i suoi tempi di sinfonia nell'aspetto della così detta musica da tavola, ciò è a dire di una musica, che tra l'esposizione di melodie attraenti offre ancora un attraente rumore, comodo per favorire la conversazione; questa è almeno l'impressione che a me fanno quelle mezze cadenze della sinfonia di Mozart, che ritornano così di frequente e si fanno largo con tale frastuono, che mi sembra di udire posto in musica il rumore di una mensa principesca che si prepara e si sparecchia. Il procedimento tutto affatto originale e superlativamente geniale di Beethoven mirava per lo appunto a far scomparire del tutto questi temi intermedii, e per ciò a dare alle concatenazioni delle stesse melodie principali il carattere perfetto della melodia.

L'esame di questo metodo di procedere, per quanto interessante, ci condurrebbe troppo lontano. Tut-

tavia, io non posso a meno di richiamare la Sua attenzione specialmente sulla costruzione del primo tempo della Sinfonia di Beethoven. Noi ci vediamo la melodia di danza propriamente detta, decomposta sino nelle sue parti costituenti più piccole; ognuna di esse non consiste sovente che di due suoni ed apparisce alternativamente interessante ed espressiva, quando per l'importanza che predomina nel ritmo, quando per quella che presiede all'armonia. Queste parti si congiungono per formare di continuo combinazioni nuove, ora succedendosi di seguito ed ingrossando a guisa di torrente, ora spezzandosi come in un turbine, sempre vincolando con interesse nuovo e sì fatto, mediante la plasticità del loro movimento, che l'uditore, come attratto da un incanto, non si può sottrarre un momento solo alla impressione che producono, ma, al contrario, è costretto a prestarvi un'attenzione più intensiva; in ogni accordo dell'armonia, anzi ad ogni pausa del ritmo egli deve riconoscere una significazione melodica. Il risultato affatto nuovo di questo procedimento fu quindi di estendere la melodia per mezzo del più ricco sviluppo di tutti i motivi in essa contenuti, a segno che essa divenisse un pezzo di musica grande e continuo, il quale non fu che una melodia sola esattamente coerente.

Ora desta non poca sorpresa che questo procedimento, cui si pervenne nel campo della musica istrumentale, sia stato applicato da maestri tedeschi approssimativamente anche alla musica corale e d'orchestra insieme (12), ma giammai sinora per

intero all'opera. Beethoven, nella sua grande messa, ha trattato il coro e l'orchestra in maniera presso a poco uguale che nella sinfonia; egli poteva permettersi ciò, perchè nelle parole del testo liturgico, generalmente note e che hanno un significato soltanto simbolico, gli si offriva, come nella stessa melodia di danza, una forma che egli, similmente a quella, poteva decomporre e riunire per mezzo di separazioni, ripetizioni, nuove successioni, etc. Ma era impossibile che un musicista intelligente potesse voler procedere nella stessa guisa colle parole di un poema drammatico, perchè queste non debbono già contenere un significato puramente simbolico, bensì una conseguenza logica determinata. Ciò tuttavia non poteva intendersi che per quelle parole di testo, che erano alla loro volta calcolate unicamente in vista delle forme tradizionali dell'opera; al contrario, doveva restare aperta la possibilità di ottenere nel poema drammatico stesso un contrapposto poetico della forma sinfonica, il quale contrapposto, riempiendo perfettamente questa ricca forma, corrispondeva nell'istesso tempo alle più intime leggi della forma drammatica.

Intorno a questo problema estremamente difficile da trattarsi mediante considerazioni teoriche, io credo di spiegarmi nel modo migliore servendomi della metafora.

Io chiamai la sinfonia l'ideale attuato della forma melodica di danza. In realtà, la sinfonia di Beethoven, nelle parti che si dicono “ *minuetto* „ o “ *scherzo* „, contiene una musica di danza nella sua forma primitiva, sulla quale si potrebbe dan-

zare perfettamente. Sembra che una necessità istintiva abbia costretto il compositore, nel corso della sua opera, a toccare una volta almeno direttamente il principio che in effetto la regge, come per tastare bene coi proprii piedi il terreno che lo deve sostenere. Nelle altre parti egli si allontana sempre più dalla possibilità che sulla sua melodia si possa eseguire una vera danza; questa dovrebbe essere, in ogni caso, una danza così ideale, che avrebbe rapporto colla danza primitiva, come la sinfonia ha rapporto colla melodia originale della danza. Di lì quella specie di paura nel compositore di oltrepassare certi limiti dell'espressione musicale, segnatamente di non esagerare troppo la tendenza appassionata e tragica, perchè con ciò egli eccitерebbe affetti ed una aspettazione che non mancherebbero di far nascere nell' uditore la questione molesta del " *Perchè?* ", alla quale il musicista non sarebbe per l'appunto in grado di rispondere in modo soddisfacente.

Or bene, la danza da eseguirsi in pieno accordo colla sua musica, questa forma ideale della danza è l'azione drammatica. Essa sta alla danza primitiva esattamente come la sinfonia sta alla semplice melodia di danza. Anche la danza popolare originale esprime già un'azione, per lo più il reciproco intendersi d'amore di una giovane coppia; questa azione semplice, che dipende dalle relazioni più materiali, concepita nel suo più ricco sviluppo, che si estende fino alla espressione dei moti più profondi dell'anima, non è altro che l'azione drammatica. Che quest'azione non è rappresentata suf-

ficientemente nel nostro *ballo*, io spero che Ella mi dispenserà dal dimostrarlo. Il ballo è il fratello coetaneo e degno dell'opera; egli deriva dal medesimo principio difettoso, motivo per cui, come a nascondere reciprocamente la loro nudità, noi li vediamo andare insieme tenendosi per mano.

Dunque non un programma, il quale piuttosto eccita che non accheta la fastidiosa questione del " *Perchè?* ", può esprimere il senso della sinfonia, ma soltanto l'azione stessa rappresentata sulla scena. Dopo questa asserzione che io già ho dimostrata più sopra, mi resta da indicare, in rapporto alla forma melodica, quale influenza può essere in grado di esercitare su questa forma il poema che vi corrisponda perfettamente. Il poeta che ha la coscienza del potere espressivo ed inesauribile della melodia sinfonica, si vedrà determinato, uscendo dal suo dominio, ad accostarsi alle finezze più delicate e più intime di questa melodia, la quale con una modulazione armonica può modificare la sua espressione nel modo più penetrante; la forma ristretta della melodia d'opera che, quale modello, gli si manteneva da prima innanzi agli occhi, non lo può più tormentare col dubbio che egli abbia a somministrare alla sua volta una forma arida e vuota; egli piuttosto apprenderà dal musicista un segreto che a questo medesimo rimane occulto, cioè che la forma della melodia è capace di uno sviluppo infinitamente più ricco di quello che egli poteva riconoscere sin qui possibile nella sinfonia stessa, e col presentimento di questo sviluppo, egli traccerà la concezione del poema con libertà senza limiti.

Mentre dunque il sinfonista stesso si conformava timidamente ancora alla forma primitiva di danza, e non osava mai abbandonare, nè anche in favore dell'espressione, i limiti che lo tenevano in relazione con questa forma, ecco il poeta che gli grida: " Slanciati senza timore nel pieno oceano della musica; la tua mano nella mia, tu non potrai perdere giammai la forza che ti avvince a quanto vi ha di più intelligibile per ogni uomo, poichè tu, per mio mezzo, resti in ogni tempo sul terreno dell'azione drammatica, e quest'azione, nel momento della sua rappresentazione scenica, è ciò che vi ha di più comprensibile fra tutti i poemi. Dispiega arditamente la tua melodia, in modo che essa, come un torrente continuo, si spanda a traverso l'opera intera: in essa di' tu ciò che io taccio, perchè tu solo lo puoi dire, e il mio silenzio dirà tutto, perchè io ti conduco per la mano ".

In effetto, la grandezza del poeta si misura specialmente dal fatto, che egli tace per lasciare che noi diciamo a noi stessi, in silenzio, ciò che è inesprimibile; ora è il musicista, che fa sì che quanto dal poeta è taciuto risuoni chiaramente, e la forma infallibile del suo silenzio che echeggia sì forte, è la *melodia infinita*.

Il sinfonista non potrà necessariamente dar forma a questa melodia senza il suo organo proprio; questo organo è l'orchestra. Ma io non ho bisogno di far rilevare a Lei, che egli per ciò l'impiegherà in tutt'altro senso che il compositore d'opera italiano, nelle mani del quale l'orchestra non era che una mostruosa chitarra di cui egli si serviva per accompagnare le arie.

L'orchestra sarà col dramma che io intendo in un rapporto simile all'incirca a quello che assunse il coro tragico dei Greci coll'azione drammatica. Il coro era presente del continuo; davanti a' suoi occhi si svolgevano i motivi dell'azione che si effettuava; esso cercava di approfondire questi motivi e di formarsi per mezzo di essi un giudizio intorno all' azione medesima. Solamente, questa parte che il coro prendeva all' azione, era, in genere, di natura più riflessa; egli rimase estraneo all'azione ed a' suoi motivi. L'orchestra del sinfonista moderno, al contrario, penetrerà nei motivi dell'azione con una compartecipazione così intima, in quanto essa, da una parte, come corpo dell'armonia, rende unicamente possibile l' espressione della melodia, d'altra parte accoglie la corrente continua della melodia stessa, e così comunica i motivi al sentimento colla energia più irresistibile e convincente. Se noi dobbiamo riguardare come forma ideale quella forma artistica, che può essere totalmente compresa senza la riflessione, e per mezzo della quale la concezione dell'artista si palesa in tutta la sua purezza direttamente al sentimento; se nel dramma musicale, che ammettiamo corrisponda alle condizioni premesse, noi dobbiamo riconoscere la forma d'arte ideale, egli è allora l'orchestra del sinfonista l'istrumento meraviglioso, che solo può attuare questa forma. È chiaro che, di fronte ad essa ed alla sua importanza, il coro, che nell'opera è già salito sulla scena, perde completamente il significato del coro greco antico; ora egli non può essere compreso che quale personaggio

agente e dove, come tale, non è richiesto, noi lo reputeremo in avvenire imbarazzante e superfluo, perchè la sua partecipazione all' azione è passata interamente all'orchestra e da essa è manifestata sotto una forma presente al continuo, ma non molesta.

Io ricorro di nuovo alla metafora per indicarle finalmente il significato caratteristico della grande melodia, quale io la concepisco, e che abbraccia l'opera musicale e drammatica tutta intera; mi tengo perciò all'impressione che essa deve produrre. Il dettaglio infinito e diffuso con tanta ricchezza che essa offre, non si deve palesare solamente al conoscitore, ma anche al profano più schietto e più ingenuo, appena egli sia pervenuto al raccoglimento necessario. Prima di tutto essa deve svegliare nella sua disposizione d'animo una impressione simile a quella che una bella foresta può produrre, in una dolce sera d'estate, sul viandante solitario che si è tolto dal rumore della città. Ciò che vi ha di caratteristico in questa impressione, che in tutti i suoi effetti psicologici io lascio considerare al lettore secondo la sua esperienza, consiste nel percepire un silenzio che diviene sempre più eloquente. In generale, per lo scopo dell'opera d'arte, può essere sufficiente l'avere prodotto questa impressione fondamentale e dominare, per mezzo di essa, l'animo dell' uditore senza che egli lo avverta, e disporlo inoltre ad un intento più elevato; con questa impressione egli inconsciamente accoglie in sè le tendenze superiori. Ma il viandante che, sopraffatto nella foresta da questa impressione ge-

nerale, si abbandona ad un raccoglimento più durevole, tendendo le sue facoltà dell'anima liberate dal rumore della città che lo opprimeva, per conseguire un nuovo modo di percezione, ascolta, per così dire, con un senso nuovo e con una penetrazione sempre maggiore; egli, attento così, distingue sempre più nettamente le voci varie, infinite che si destano nella foresta; a queste altre sempre nuove si aggiungono, quali egli crede di non avere sentite mai; coll'aumentarsi di esse cresce in modo strano la loro intensità; la loro eco si spande con forza sempre maggiore, e quante più voci e singoli modi egli intende, tanto più in questo immenso insieme di suoni, che gli si annunciano più chiari, echeggiano, ingrossano, egli riconosce di nuovo in nuovo la grande, l'unica melodia della foresta che già in principio lo costringeva alla meditazione, come altra volta l'azzurro profondo del cielo notturno aveva incatenato il suo sguardo; anche allora, quanto più a lungo egli si abbandonava alla contemplazione di questo spettacolo del firmamento, tanto più chiari e risplendenti vedeva i suoi innumerevoli eserciti di stelle. Questa melodia risuonerà eternamente al suo orecchio, ma gli sarà impossibile ricantarla; per sentirla di nuovo, gli è d'uopo ritornare nella foresta e ritornarvi in una sera d'estate. Quale follia sarebbe la sua, se egli volesse pigliare uno dei graziosi cantori della foresta per ammaestrarlo a casa e fargli ripetere un frammento di quella grande melodia che egli vi ha intesa! Che altro udrebbe egli allora se non forse — qualche melodia d'opera?

Ella facilmente immaginerà quanti innumerevoli dettagli tecnici io ho tralasciati nella esposizione rapida e tuttavia forse già troppo estesa che precede, principalmente se Ella considera che questi dettagli, per loro natura, sono, nella esposizione teorica stessa, di una varietà inesauribile. Io dovrei porre in chiaro tutte le particolarità della forma melodica, come io la comprendo; vorrei determinare con esattezza i suoi rapporti colla melodia d'opera propriamente detta e le possibilità di ampliarla tanto rispetto alla costruzione del periodo quanto, in particolare, per ciò che si riferisce all'armonia; ma sento che cadrei precisamente nel mio infruttuoso tentativo di altra volta. Io mi contento quindi di indicare al lettore compiacente soltanto le tendenze più generali, poichè, in realtà, noi ci avviciniamo, in questo scritto, al punto, in cui finalmente l'opera d'arte stessa deve fornire schiarimenti completi.

Ella cadrebbe in un errore se ritenesse che con queste ultime parole io volessi fare allusione alla imminente rappresentazione del mio *Tannhäuser*. Ella conosce la mia partitura del *Tristano* (13) e, benchè io al certo non m'avvisi di pretenderla considerata come un modello dell'ideale, Ella mi concederà tuttavia che dal *Tannhäuser* al *Tristano* io ho fatto un passo più grande di quello che feci dal mio primo punto di vista, quello dell'opera moderna, sino al *Tannhäuser*. Chi volesse dunque considerare queste note che io Le dirigo, come una preparazione alla rappresentazione del *Tannhäuser*, coltiverebbe un'idea molto erronea (14).

Se mi dovesse essere serbata la gioia di vedere il mio *Tannhäuser* accolto con favore anche dal pubblico di Parigi, io sono sicuro che ancora dovrei questo successo alla relazione molto riconoscibile che ha quest'opera con quelle de' miei predecessori, fra i quali io Le indico principalmente Weber (15). Tuttavia, ciò che in qualche modo può già distinguere questo lavoro dalle opere de' miei predecessori, mi permetta di indicarlo brevemente.

È certo che tutto ciò che Le ho esposto in queste note, come la conseguenza più rigorosa di un procedimento ideale, ha occupato da gran tempo i nostri grandi maestri. Anzi, queste conseguenze, alle quali io pervenni rispetto alla possibilità di un' opera d'arte ideale, non sono già derivate dalla riflessione astratta, ma ad esse certamente mi trassero le osservazioni che io feci nelle opere de' nostri maestri. Il grande Gluck aveva ancora presenti innanzi a sè le forme tradizionali dell'opera nella loro ristrettezza e rigidità, forme che egli, quanto al loro principio, non ha ampliate e che ha piuttosto mantenute una accanto all'altra, senza interposizione di parti che le congiungessero; ma già i suoi successori hanno passo per passo accresciute e collegate fra loro queste forme, in modo che esse, massime se una situazione drammatica importante le avesse motivate, bastavano perfettamente per raggiungere il fine artistico più elevato. Il grande, il potente, il bello nella concezione della musica e del dramma, tutto ciò che noi troviamo nelle opere di maestri venerati e di cui non mi sembra necessario di indicare più da vicino le manifestazioni,

nessuno è più volentieri di me entusiasta di riconoscerlo; io non nascondo a me stesso di essermi avvenuto, nelle opere più deboli di frivoli compositori, in certi effetti che mi hanno cagionata ammirazione e mi edificarono sulla potenza incomparabile della musica che Le ho indicata più sopra, una potenza che, in virtù della imperturbabile precisione della espressione melodica, eleva sino il cantante più privo di ingegno così alto sul livello delle sue facoltà personali, da permettergli di produrre un effetto drammatico, che nè pure l'artista il più abile nel dramma recitato può raggiungere. Ma ciò che da lungo tempo mi turbava e, in vero, sempre più profondamente, era di non trovar mai coltivati tutti questi vantaggi, meravigliosi senza pari, della musica drammatica, onde ottenere uno stile uguale e puro che reggesse l'insieme e tutte le sue parti. Nelle opere della maggiore importanza, accanto alle bellezze più perfette e più nobili, io trovava anche delle assurdità inconcepibili, di nessun valore, fredda convenzione e trivialità.

Se noi quasi da per tutto vediamo conservati solidamente l'odioso succedersi dell'assoluto recitativo e dell'aria assoluta, la qual cosa vieta ogni perfezione dello stile, ed osserviamo inoltre interrotta e perciò impedita la continuità della corrente musicale (appunto sulla base di un poema difettoso), noi troviamo però che i nostri grandi maestri, nelle loro scene più belle, hanno superato questo inconveniente; là essi dànno già al recitativo una importanza ritmica e melodica, così che esso si

collega insensibilmente colla struttura più estesa della melodia propriamente detta. Riconosciuto il potente effetto di questo metodo, quale pena non proviamo noi quando, all' improvviso e del tutto impreparato, sentiamo l'accordo banale che ci annunzia: " ora si canterà di nuovo il recitativo secco ". E poscia, d'improvviso come prima, entra l'orchestra tutta intera col solito ritornello, per avvisarci che comincia l'aria, con quel ritornello medesimo che altrove il medesimo maestro aveva impiegato, in guisa profonda ed espressiva, come congiunzione e passaggio, così che noi riconoscevamo in esso una bellezza molto eloquente, la quale rischiarava nel modo più interessante il fondo della situazione. Ma quanto ci ripugna, se ad uno di questi fiori dell'arte segue immediatamente un pezzo inteso ad allettare il gusto d'arte più basso! O ancora se una frase commovente e nobile esce all'improvviso nella solita cadenza coi due gorgheggi d'obbligo e colla nota sostenuta, allora che il cantante abbandona affatto inaspettatamente la posizione che occupava rapporto al personaggio al quale era indirizzata la frase, si porta alla ribalta e si rivolge direttamente alla *claque*, per dare ad essa il segno dell'applauso!

Le inconseguenze notate qui in ultimo non si riscontrano, è vero, nei nostri maestri veramente grandi, ma piuttosto in quei compositori, presso i quali noi ci meravigliamo massimamente come essi con tutto ciò abbiano potuto appropriarsi alcune delle bellezze or ora rilevate. Ebbene, questo fenomeno dà però da pensare, come, dopo tutto ciò

che di nobile e di eccellente riuscì finora a grandi maestri, dopo che essi con ciò portarono l'opera così vicino alla perfezione di uno stile puro, abbiano a rinnovarsi simili ricadute, anzi l' innaturale e l'assurdo possano di nuovo presentarsi più energicamente che mai.

La ragione principale di questo fatto sta nell'umiliante riguardo che si ha al carattere proprio del pubblico dell'opera, un riguardo che nelle deboli nature d'artisti finisce per essere di importanza capitale. Di Weber stesso, di questa mente nobile e profonda, io so che, di tempo in tempo, egli, indietreggiando impaurito dalle conseguenze del suo metodo così pieno di stile, accordava a sua moglie il diritto della Galleria, come lo chiamava egli, e, nel senso di questa Galleria, si faceva fare alle sue idee quelle obbiezioni che dovevano determinarlo, qua e là, a non procedere con eccessivo rigore di stile, ma a fare delle prudenti concessioni.

Queste concessioni, che il mio primo amato modello Weber credette di dover fare ancora al pubblico dell'opera, Ella non le troverà, credo di potermene vantare, nel mio *Tannhäuser*, e in ciò consiste, per quel che concerne la forma del mio lavoro, il suo carattere essenziale, ciò è a dire la qualità principale che distingue la mia opera da quelle de' miei predecessori. Per vietarmi ogni concessione io non aveva bisogno di un coraggio particolare, poichè dagli effetti che ho visto finora produrre sul pubblico da quanto vi ha di più riuscito nel genere dell'opera propriamente detta, io

ho imparato a formarmi una opinione di questo pubblico, ed essa mi ha condotto a congetture e speranze favorevoli. L'artista che colla sua opera d'arte si rivolge non all'astratta ma all'intuitiva percezione, presenta, con la coscienza più sicura e profonda, il suo lavoro non al conoscitore d'arte, ma al pubblico. Fino a qual punto questo pubblico abbia potuto accogliere in sè l'elemento critico e, al contrario, abbia perduta la sincerità e la ingenuità della concezione puramente umana, ecco ciò che solo può inquietare l'artista. Ora io ritengo che l'opera, quale essa è stata finora, precisamente a causa delle concessioni che essa contiene in tanta copia, sia proprio fatta a posta per confondere il pubblico, lasciandolo nell'incertezza di ciò cui egli si debba attenere per formarsi un giudizio intorno ad essa, in modo che egli è costretto ab abbandonarsi involontariamente a riflessioni intempestive e false, e vede poscia aumentarsi in modo pericoloso la sua perplessità, in grazia delle ciarle di tutti coloro che in mezzo ad esso gli parlano da conoscitori. Se noi osserviamo, al contrario, la sicurezza infinitamente maggiore colla quale il pubblico esprime il suo giudizio davanti a un dramma recitato, alla commedia, dove nulla al mondo può indurlo a ritenere per ragionevole un'azione assurda, per conveniente un discorso fuori di luogo, per buono un accento falso, così noi abbiamo in questo fatto l'appoggio solido per metterci col pubblico, anche per l'opera, in una relazione sicura e indubbiamente favorevole alla sua comprensione.

Vi ha quindi un altro rapporto, pel quale il mio

Tannhäuser può distinguersi dall'opera propriamente detta; è il poema drammatico sul quale egli riposa. Senza volere minimamente attribuire a questo poema un valore come propria opera poetica, io credo tuttavia di poter rilevare che esso, sia pure sulla base del meraviglioso leggendario, contiene uno sviluppo drammatico conseguente nel piano e nella esecuzione, in cui parimenti io non feci concessioni di nessuna specie alle esigenze banali di un libretto d'opera. Il mio intento, per conseguenza, è di vincolare innanzi tratto il pubblico coll'azione drammatica stessa e, per vero, così che egli è costretto a non perderla di vista un solo istante; al contrario, ogni ornamento musicale non deve sembrargli altro che un mezzo di rappresentare quest'azione. Fu quindi la concessione che io mi vietai quanto al soggetto, che mi determinò a rifiutare qualunque concessione anche in riguardo alla composizione musicale; e qui Ella può trovare indicato nel modo più preciso, in che consiste la mia innovazione, la quale non è niente affatto il risultato di un arbitrio tutto musicale, che si credette di dovermi supporre quale tendenza di una " *musica dell'avvenire* ".

Io Le dirò ancora, per conchiudere, che, malgrado la grande difficoltà che si opponeva ad una traduzione poetica del mio *Tannhäuser*, la quale vi corrispondesse perfettamente, io presento con fiducia il mio lavoro al pubblico di Parigi. Quanto mi sarei deciso a fare, pochi anni or sono, solo con grande esitazione, io mi risolvo di imprendere oggi colla fiducia di colui, che nel suo disegno ri-

conosce non già un interesse di speculazione, ma un'aspirazione del cuore. Questo cambiamento nella mia disposizione d'animo io la debbo, anzi tutto, a qualche gradito incontro che mi toccò in sorte dopo la mia ultima venuta a Parigi. Tra altri uno ve ne fu specialmente che mi colmò di sorpresa e di gioia subitanea. Ella, onorevole amico, mi permise di avvicinarmi a Lei come se mi avesse già conosciuto e fosse con me in perfetta confidenza. Senza avere mai assistito ad una sola rappresentazione delle mie opere in Germania, Ella, come mi assicurava, si era da lungo tempo famigliarizzato con le mie partiture mediante una lettura attenta. Questa cognizione dei miei lavori aveva eccitato in Lei il desiderio di vederli eseguiti qui, anzi Ella era stata indotta a credere di potere ripromettersi da queste rappresentazioni un effetto favorevole e non senza importanza sulla recettibilità del pubblico di Parigi. Come Ella, in conseguenza, contribuì principalmente ad inspirarmi fiducia nella mia impresa, così io spero che non vorrà recarsi a male, se io, per ricompensa, l'ho stancata con questi schiarimenti forse troppo diffusi; mi perdoni il mio zelo, che io temo eccessivo, nel soddisfare il Suo desiderio; lo perdoni alla mia viva aspirazione di mostrare agli amici della mia arte quelle idee, che io non posso pretendere da alcuno siano cercate ne' miei scritti sull' arte di già pubblicati.

Parigi, settembre 1860.

NOTE

—

(1) Nel 1860, allorchè il Wagner si trovava a Parigi per farvi rappresentare il *Tannhauser* all'*Accademia imperiale di musica*, egli aveva già pubblicate le principali delle sue opere critiche e filosofiche e fra esse la più importante, l'*Opera e Dramma*. Esse furono scritte a Zurigo dove il maestro viveva nell'esiglio per avere preso parte ai moti rivoluzionarii di Dresda nel 1848. Questi libri ed opuscoli annunciavano e svolgevano teorie nuove rispetto alla concezione del dramma musicale; una completa rivoluzione manifestavasi nel campo dell'opera propriamente detta; ma essi necessariamente urtavano critici e musicisti; la loro forma polemica scuoteva la gioventù generosa e moveva a sdegno i rappresentanti dell'arte ufficiale. Lo scritto *L'opera d'arte dell'avvenire* (1849) aveva suscitato una sequela di malintesi e di perfidie; l'*Opera e Dramma* (1851) era apparso alla critica tedesca una follia, un errore; col *Giudaismo nella musica* (1850 e 1852) il Wagner si era tirate addosso le ire dei partigiani di Mendelssohn e di Meyerbeer, della Reale Accademia di canto di Berlino, delle società musicali di Lipsia e di Vienna e di altre simili congreghe di professionisti, dilettanti, virtuosi, ma non di artisti. Altri scritti, movendo da punti di vista diversi, erano pure apparsi intesi come i su notati a provare la incapacità del teatro moderno, il falso dell'istituto dell'opera, l'impotenza ridicola

del melodramma. I principali sono: *Progetto di organizzazione di un teatro nazionale tedesco per il regno di Sassonia* (1848); *Die Wibelungen, storia generale della leggenda* (1848); *l'Arte e la Rivoluzione* (1849); *Un teatro a Zurigo* (1851); *Sulla fondazione Goethe* (1851); *Una comunicazione a' miei amici* (1851); *Della critica musicale* (1852). Altri ancora ne seguirono di non minore importanza, perchè il Wagner lottò con l'opera pratica e il libro sino agli ultimi giorni di vita.

(2) Il Wagner allude al suo libro « *Oper und Drama* » e allo scritto « *L'opera d'arte dell'avvenire* ».

(3) « *Singspiel* » o « *Liederspiel* » è un'azione teatrale di pretto carattere tedesco con musica composta di pezzi lirici ad una o più voci e di dialogo recitato o anche di recitativi propriamente detti.

(4) « Mio patrigno, Luigi Geyer, era commediante e pittore; egli aveva anche scritto alcune commedie, fra le quali una, *La strage degli innocenti*, fece fortuna » (Wagner, *Schizzi autobiografici*). « Io sentiva inclinazione a recitare commedie e mi appagava esercitandomi presso di me nella mia stanza; certamente ciò proveniva dal contatto che la mia famiglia aveva col teatro » (*Comunicazione a' miei amici*). Ma è strano veramente che Wagner provasse, come egli confessa, contrarietà ad andare al teatro; egli la spiega mediante le impressioni che egli da fanciullo aveva ricevuto dalla antichità classica e dalla serietà dell'arte antica. Queste impressioni gli avevano inspirato un certo disprezzo, anzi avversione per le figure imbellettate dei commedianti.

(5) Teodoro Weinlig insegnò a Wagner il contrappunto. Era quegli un eccellente maestro, direttore della musica (Cantor) nella chiesa di S. Tomaso a Lipsia e compositore di buona musica sacra.

(6) Wagner fu direttore d'orchestra nel teatro dell'opera delle seguenti città della Germania: a Magdeburgo, 1834-1836; a Koenigsberg, 1836-1837; a Riga, 1837-1839; a Dresda, 1842-1847. Il primo libretto di opera tragica scritto da Wagner ha per titolo: *Le nozze* (1833); non vi compose la musica e lo distrusse. Scrisse poscia la poesia e la musica delle seguenti opere giovanili: *Le fate* (1834), opera romantica non rappresentata vivente l'autore; *Il divieto d'amore* ossia *La*

novizza di Palermo (1835-36), opera seria di cui conosco un pezzo intitolato *Canzone di carnevale*, stampata a Magdeburgo nel 1836; *Una fortunata famiglia di orsi* (1837), opera comica di cui Wagner scrisse soltanto due pezzi, che sono sconosciuti; *I Francesi davanti a Nizza*, con musica di Kittl (1843), rappresentata la prima volta a Praga.

(7) L'inventore del detto: « la musica dell'avvenire », fu il professore Bischoff di Colonia, critico musicale, amico di Ferdinando Hiller, noto alla sua volta come amico di Mendelssohn e di Rossini; i quali professori Hiller e Bischoff, coadiuvati da altri *classici* e *puristi* di Berlino e di Vienna, credettero, di farsi iniziatori di una lega antiwagneriana, nella quale ben presto concorsero colla loro opera altri scelti campioni di Praga e di Lipsia, dei quali il dovuto riserbo mi vieta di fare i nomi. Alcuni di essi trovansi citati nei due scritti del Wagner che hanno per titolo, l'uno: *Censure*, l'altro: *Sull'arte del dirigere*. A suo tempo, quindi, lascieremo dire al Wagner stesso. Non varrebbe la pena di occuparsi di codeste miserie che il Wagner spicciava col motto di Goethe:

« Muso di mosca e naso di zanzara
Con tutti i vostri parenti,
Ranocchio nelle frasche e grillo nell'erba
Voi siete per me musicanti! »

Ma gli è che il pubblico italiano, specialmente in fatto di musicisti forestieri, vive di idee imparaticcie, idee di pochi, che ne hanno una specie di monopolio, e non distingue le fame usurpate dalle vere.

(8) Non altro che gli attacchi vivaci che si contengono nella parte polemica dell' « *Oper und Drama* » possono avere motivata una simile affermazione. Ma è in questa grande opera di filosofia dell'arte che l'essenza dell'opera d'arte ideale del Wagner appare manifesta e spiegata sistematicamente, coordinando l'applicazione di tutti i mezzi artistici nell'intento del dramma. È lo studio dell'antico rifatto per provare come e a quali condizioni il dramma musicale può essere opera d'arte.

(9) È questa l'idea centrale della scuola letteraria romantica in Germania, dalla quale l'arte del Wagner è dominata. La sua teoria ne è una emanazione chiara ed una conse-

guenza necessaria. Si confrontino, per ciò, le idee di Tieck, Jean Paul, Hoffmann, ecc.

(10) Queste opere sono: *Il divieto d'amore*, Magdeburgo, Teatro municipale, 1836; *Rienzi*, Dresda, Teatro reale dell'opera, 1842; *L'Olandese volante*, Dresda, ibid., 1843; *Tannhäuser*, Dresda, ibid., 1845.

(11) Questi critici, i più grossolani ed ignoranti, cui allude il Wagner, prendevano il verbo dai professori di musica e critici maggiori, così chiamati, in Germania, *puristi*. I quali guardano anche oggi la musica teatrale con un sorriso di compatimento e di indifferenza e la giudicano, se mai, a tratti di spirito; dicono di non essere esperti in essa, di non conoscerla a fondo, e si trovano a loro agio soltanto nella sala dei concerti classici.

(12) L'autore intende la musica tedesca religiosa e profana scritta per le voci coll'accompagnamento dell'orchestra ed in singolar modo la musica d'Oratorio.

(13) L'opera *Tristano e Isolda* fu composta a Zurigo nel 1858. L'anno seguente il Wagner propose la rappresentazione di quest'opera al teatro di Carlsruhe; intanto la partitura era stata pubblicata in Germania. Motivi politici impedivano a Wagner il ritorno nella sua patria, per cui si adottò l'espediente di dichiarare l'opera ineseguibile. Wagner capì, e rivolse l'occhio a Parigi coll'intenzione appunto di farvi rappresentare il *Tristano*. Ed a Parigi, infatti, egli diede tre concerti facendovi eseguire frammenti di questa opera. Poscia la prima idea fu abbandonata e all'Opera andò in iscena il *Tannhäuser*.

(14) Piuttosto è da intendersi così una lettera scritta dal Wagner a Ettore Berlioz colla data: *Parigi, febbraio 1860*. Il maestro vi spiegava le sue idee e si difendeva da' suoi detrattori. « Berlioz, dice il Wagner (*Schizzi autobiografici*), malgrado la sua natura spiacevole, mi attraeva assai più degli altri: egli si distingue immensamente da' suoi colleghi di Parigi, poichè egli non fa la sua musica per il denaro ». Quest'ultimo periodo riguarda specialmente Halévy che « è entusiasmato della sua arte, in quanto essa deve procurargli un gran successo; posto egli così fra i compositori-lions di Parigi, si dà a scrivere opere per far quattrini ».

(15) La dichiarazione è vera e modesta. Ognuno sa che a

Parigi il *Tannhäuser* cadde. La unione dei professori e giornalisti tedeschi fu ben felice che un'occasione come questa si presentasse in fine per infliggere al Wagner il castigo di tutte le sue colpe. Essa inspirò saggiamente la stampa, i professori ed i maestri di musica di Parigi, specialmente i grandi e i vecchi. Questo Wagner insolente doveva scontare segnatamente gli attacchi contenuti nell' « *Opera e Dramma* » e nel « *Giudaismo nella musica* »; e in nome di Meyerbeer e di Rossini e di che so io, la pretesa arte nuova doveva ricevere l'ultima percossa. Nel campo dei filistei della musica, così popolato anche allora, si celebrò una vittoria. Ma quanto tempo durò la loro consolazione?

L. TORCHI.